ISSN 0130-6405

94

9

ИСКУССТВО КИНО

ТОМ ХЭНКС МЭГ РАЙАН

Ты его никогда не видела,
но именно он —
твоя любовь на всю жизнь

НЕСПЯЩИЕ В СИЕТТЛЕ

ГЕМИНИ ФИЛЬМ ПРЕДСТАВЛЯЕТ TRISTAR PICTURES PRESENTS A GARY FOSTER PRODUCTION
A NORA EPHRON FILM SLEEPLESS IN SEATTLE BILL PULLMAN ROSS MALINGER ROB REINER MUSIC BY MARC SHAIMAN
COSTUMES DESIGNED BY JUDY RUSKIN EDITOR ROBERT REITANO PRODUCTION DESIGNED BY JEFFREY TOWNSEND DIRECTOR OF
PHOTOGRAPHY SVEN NYKVIST A.S.C. EXECUTIVE PRODUCER LYNDA OBST PATRICK CROWNLEY STORY BY JEFF ARCH SCREENPLAY BY
NORA EPHRON AND DAVID S. WARD AND JEFF ARCH PRODUCED BY GARY FOSTER DIRECTED BY NORA EPHRON

ИСКУССТВО КИНО

9 94

Ежемесячный журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор
Дондурей Д.Б.

Редакция
Алиева С.Ш.
Баклакова Ю.П.
Гурьян Л.Б.
Доброхотова М.М.
Донец Л.С.
Зархи Н.А.
Иенсен Т.О.
Калгатина Л.В.
Карахан Л.М. зам. главного редактора
Листова Е.Л.
Мишунина Л.В.
Николаева И.А.
Потапов И.П.
Сиривля Н.А.
Стишова Е.М.
Сулькин М.С. ответственный секретарь
Тронина Л.В.
Цыркун Н.А.
Шепотинник П.Г.
Элькина Г.Г.
Ярошевская С.Л.

Содержание

Pro и contra

3 **Алла Гербер — Станислав Говорухин.** Россия, которую мы выбираем

Премьера «ИК»

«КУРОЧКА РЯБА»
13 **Юрий Богомолов.** Новая история про Асю Клячину, которая спилась, а замуж не вышла, потому что гордая была
16 **А. Михалков-Кончаловский:** «У меня есть иллюзия, что иллюзий у меня нет»
17 **Евгений Марголит.** «Нормалёк!»

Рейтинг «ИК»

26 Лидеры общественного мнения кинематографистов о национальном вопросе
27 **В. Дубицкая.** Российские кинематографисты vs западные постмодернисты. Ничья
57 **«Кинотавр-94».** Рейтинг кинокритиков
58 **«Кинотавр-94».** Рейтинг киноклубов

Разборы и размышления

29 **Н. Сиривля.** Три песни о Родине
39 **Сергей Тримбач.** «Хоть убей, следа не видно...»
47 **Людмила Донец.** Русское поле, или Заметки о русском
49 Юрия Шиллера
Н. Зоркая. Кинематограф в зоне ЧП

Фестивали

54 **Е. Стишова.** Много званых, да мало избранных

Аспект

59 **Вадим Царев.** Он. Она. Оно. Смешение полов и сумерки культуры
99 **Джеймс Клиффорд.** «Чистый продукт» пошел вразнос

Портреты

65 **Лилия Маматова.** Истина в доме художника

Интервью «ИК»

80 **Богдан Ступка.** Гении — злые и добрые
85 **Светлана Алексиевич.** Бунт против реальности
91 **Александр Рехвиашвили.** Археологические этюды

Персоналии

ЧИНГИЗ АЙТМАТОВ
107 **Чингиз Айтматов:** «Мы не можем изменить ход событий»
113 **Георгий Гачев.** Задумавшийся скиф
114 **Павел Басинский.** Народный писатель
116 **Чингиз Айтматов.** Тавро Кассандры

Дискуссии

121 После империи: национальное кино в условиях рынка

Теория, история

129 **Е. Левин.** Краткий курс истории «Русфильма»

«ИК». Избранная проза

134 **Симона Синьоре.** Ностальгия теперь не та

Голливудские хроники

147 **Чарлз Буковски.** Голливуд

Non stop

159 **Дмитрий Савельев.** Восемь силуэтов на черно-белой пленке
161 **Наталья Лукиных.** Принц Датский, Би-би-си и живопись...
163 **Сергей Лаврентьев.** 1994 год
164 **Зара Абдуллаева.** Портрет художницы в юности
165 **А. Шпагин.** Печальная участь простодушного Гинзбурга
167 **Леонид Гуревич.** Тепло Родины
168 **Л. Донец.** Игра всерьез
169 **Л. Аннинский.** Перетерпим?

Досье «ИК»

171 Вся «оскаровская» рать

175 Summary

Компьютерная верстка
и графика — Потапов И.П.

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79
Сдано в набор 14.09.94
Подп. к печати 18.10.94
Формат бумаги 70x100 $^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ.л. 14,62 уч-изд. л. 19,49
Заказ 617
АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

Впервые в мире

в 1994 году выйдет в свет журнал

«Синопсис»

- это новое международное ежемесячное издание драматургов!
- это постоянно действующий конкурс драматургических заявок!
- это международный литературный агент, который поможет вашему произведению обрести судьбу на экране и сцене!
- это международное литературное агентство, охраняющее авторские права!

«Синопсис! —

это ваш шанс на успех!!!

© Журнал «Искусство кино», 1994
«La nostalgie n'est plus ce qu'elle etait» par Simone Signoret
© Editions du Seuil. 1976. Спонсор публикации — «TV-6 Москва»
Charles Bukowski. Hollywood. Black Sparrow press, Santa Rosa, 1989.
© 1989 by Charles Bukowski.

Алла Гербер — Станислав Говорухин

Россия, которую мы выбираем

Диалог ведет Лев Карахан

Лев Карахан. Сегодня много говорится о кризисе, который охватывает все жизненные сферы. Но в чем, собственно, кризис? Может быть, более всего этот кризис питают наши разногласия, мы не слышим друг друга, не находим общего языка и не в состоянии прийти к единым представлениям о наших национальных интересах, их природе? Редакции показалось разумным обратиться с этими вопросами к вам, кинематографистам, которые волею судьбы определяют сегодня политику в российском парламенте. Как вы оцениваете будущее и как связаны эти оценки с пониманием российской специфики, особенностей менталитета, национального сознания?

Может быть, нам вообще пристало жить в вечной неустроенности, нестабильности и, преодолевая их, проявлять свои лучшие качества?

Станислав Говорухин. Это всё не ко мне. Я даже не понимаю характер вопросов. Тут у меня нет не то что концепции, но даже какой-нибудь позиции. Я вообще не люблю разговоров о национальном сознании и тому подобном.

Л.Карахан. Хорошо, давайте говорить практическим языком. Что вас привело в политику и ради чего вы работаете в парламенте? К тому же вы выражаете определенные партийные интересы, которые, наверное, складываются в некую идеологию или по крайней мере программу.

Алла Гербер. Моя предвыборная кампания была достаточно независимой, хотя выдвинули меня клубы избирателей, близкие к движению «Выбор России». Это не меня «Выбор России» выбрал, а я его.

С.Говорухин. А я вот, выходит, по списку. Я был использован как «паровоз». Я должен был привести партию в парламент. Я и привел ее.

Л.Карахан. В данном случае не так важно, кто кого выбрал: вы партию или партия вас — и то, и другое очень почетно. Но почему вообще — политика? Что послужило толчком?

А.Гербер. Меня толкнула в политику гласность, или свобода слова, как мы теперь говорим. В Союзе писателей было создано тогда объединение «Апрель», которое противостояло аппаратной рутине и тем литераторам, которые все еще полагали себя инженерами человеческих душ. К счастью, в Союзе кинематографистов такое единоборство не понадобилось, и смена приоритетов произошла демократическим путем.

Те акции, которые проводил «Апрель», по сути уже были политическим опытом. Мы пытались спасти Гавела, мы призывали вернуть Солженицына, мы реабилитировали Галича, мы выезжали в Тбилиси и в Вильнюс, где империя вела свои последние бои. В «Апреле» нас было шестьсот человек, и многое удалось сделать, хотя, конечно, как и всякое явление, рожденное определенным временем, «Апрель» в новой ситуации несколько деформировался.

Но для меня переход к сегодняшним проблемам был в каком-то смысле естественным, так как именно на заседание «Апреля» в Доме литераторов ворвались семьдесят человек во главе с Осташвили, которые кричали «Хайль!» и «Сегодня мы пришли с плакатами — завтра придем с автоматами». Раньше все это было для меня из области литературы. А тут я впервые так близко увидела лица фашистов. Это был уже совсем не тот враг, с которым привык бороться «Апрель». И возникла какая-то растерянность, никто не хотел заниматься этим делом. Но у меня часть семьи погибла в Одессе, в одесском гетто, другая — в Киеве, и я дала себе клятву, что процесс над этими подонками будет.

Моя жизнь резко изменилась после этого. Процесс мы выиграли, но с тех пор фашистская опасность в России, к сожалению, лишь увеличилась, и я уже не могла относиться к этому отстраненно, я чувствовала свою личную ответственность за развитие ситуации. Потому и баллотировалась в Думу, потому и вошла в партию «Демократический выбор России». Для меня это антифашистский выбор и антифашистская партия, тем более что до сих пор никогда ни в какой партии я не была.

У партии достаточно внутренних сложностей и противоречий, но я человек романтический, не отрицаю своей принадлежности к шестидесятникам и считаю, что умные, честные, порядочные люди, собравшись вместе, сумеют все-таки понять друг друга и помогут России обрести нормальное дыхание. Я не говорю о пресловутом свете в конце тоннеля, о выходе из тупика — это всё общие фразы. Я говорю о возможности *жить* сегодня, не дожидаясь в очередной раз, когда на нас про-

сыплется манна небесная. *Жить*, а не *выживать* при всех невероятных наших проблемах.

Л.Карахан. Станислав Сергеевич, а что вас привело в политику?

С.Говорухин. Мне кажется, что страна начинает... То есть разговор о том, что Россия превращается в колонию, — это уже вчерашний разговор. Страна четко работает в режиме колонии. Тому есть масса доказательств. Мы фактически отказались от своей культуры, искусства. Мы отказались от науки, от высокой технологии, развиваем только сырьедобывающие отрасли. Или такая деталь — английский язык практически стал вторым государственным языком, доллар — национальная валюта. Какие еще нужны примеры? Теннис — главный вид спорта. Это в стране, где три месяца лето и нет кортов. Я не против тенниса. Меня Гусман[1] спрашивает: «Что ты имеешь против тенниса?» Ничего я не имею, чудесный вид спорта, но, согласитесь, странно: вот был человек коммунистом — играл в волейбол, в один день стал демократом — переделался в теннисисты.

Растет новое поколение, которому, откровенно говоря, до фени, что была такая великая духовная страна Россия. Им все равно, где жить — в колонии или в державе.

Я видел детей в городе Забайкальске, которые ночью грабят вагоны, а днем работают рикшами у китайцев, перевозят грузы — и счастливы. Они любят такую жизнь.

«Довольны такой жизнью?» «Да, — кричат, — довольны!» И они искренни.

А мне не хочется так жить — в колонии. И смотреть, как гибнет духовная Россия.

Говорить при этом о росте национального самосознания или о чем-то таком не стоит. Мне эта тема вообще не близка. Я вырос в интернациональной стране. Там, где я родился — на Урале — и где жил — в Казани, среди татар, чувашей, башкир, евреев, русских, — не было межнациональных проблем. Помню, мы переехали в бараки, на новое место, и мальчишки стали дразнить меня евреем. Но почему? Потому, что я оказался среди них самым начитанным и интеллигентным — только в этом смысле.

И вот все полетело в тартарары — национальные вопросы вылезли на первый план, льется кровь: убивают друг друга армяне и азербайджанцы, осетины и ингуши... И не бывает так, чтобы дом горел по краям, а в центр огонь не перекинулся. И это произошло. Осенью прошлого года. Правда, кому-то кажется, что огонь уже затушили. Это неправда. Его спрятали. Что еще хуже. И теперь в этой драке без меня уже не обойтись.

Л.Карахан. Значит, если мальчика дразнят евреем потому, что он слишком начитанный, а не потому, что он еврей по анкете, национальные проблемы можно считать решенными? Никогда бы не подумал, что такая логика возможна.

А.Гербер. Знаешь, Слава, я, как и ты, никогда не знала национальных различий. Я жила во дворе, где все мы были вместе. У меня не было комплексов. Спасибо моему отцу, который научил меня, что быть еврейкой так же прекрасно, как и грузинкой, армянкой, русской — кем угодно. Но я знала и то, что есть фашизм. Мой отец проходил по делу Еврейского антифашистского комитета, к которому

---

[1] Юлий Гусман — кинорежиссер, директор Дома кинематографистов, депутат Государственной думы.

он не принадлежал, он был главным инженером шарикоподшипникового завода, но тогда готовилось большое дело и промышленников хотели пристегнуть как вредителей к комитету Михоэлса. Не подписав ни одного слова, отец провел восемь лет в тайшетских лагерях особого режима. Это был фашизм. Сталин очень хорошо знал, как отвлечь внимание от экономических проблем. Это старая история... К сожалению, она имеет свое продолжение.

Ты, Слава, может, не читаешь все те дикие газеты, среди которых «Завтра» — самая главная, а я слежу за ними как профессионал и могу сказать определенно, что антисемитизм всегда оказывается безошибочным показателем фашистской идеологии, какими бы лозунгами и благими намерениями она ни прикрывалась. Недавно я говорила с отцом Александром Борисовым, истинно верующим человеком, с известной правозащитницей Зоей Крахмальниковой, и они сказали мне, что сегодня огромное количество церковников ведут открытую антисемитскую пропаганду. Это страшно.

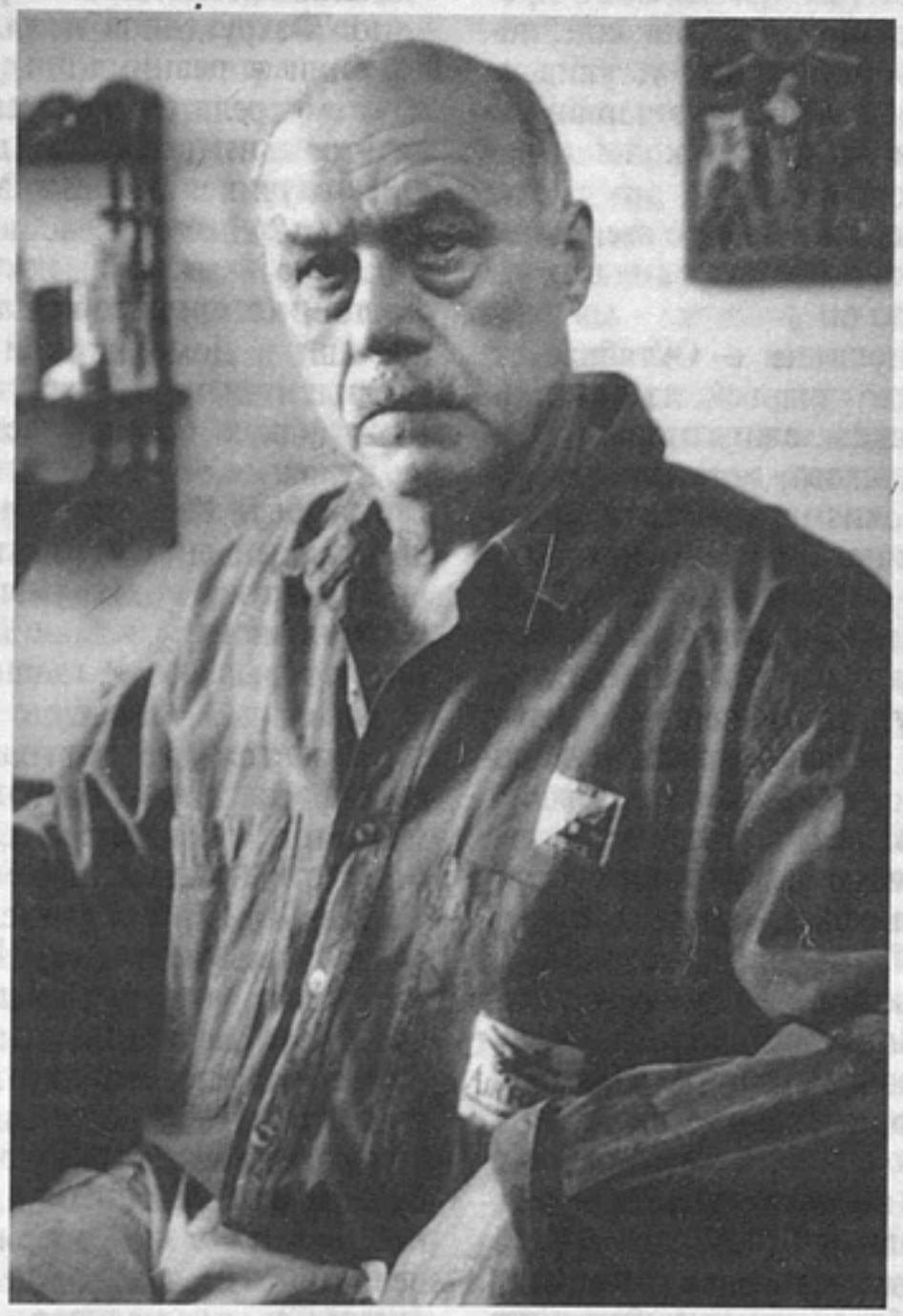


Фото Б. Головченко

Я хочу сделать сейчас одну оговорку, очень важную для меня. Все, что я говорю о фашизме, я говорю не как еврейка. Я говорю это потому, что, как и Слава Говорухин, люблю эту страну, боюсь за нее. У меня болит за нее душа. В этом смысле наша со Славой боль одинакова, просто выражается она концептуально по-разному.

Когда-то я написала, что моя родина — русский язык, и получила десятки писем, смысл которых сводился примерно к следующему: ни фига, это не твоя родина. Но я смею не верить таким оппонентам, я знаю, что это моя Родина, моя страна, и она будет моей всегда, до самых последних дней. И я знаю, что люди, которые угрожают мне, угрожают на самом деле и России, всем ее народам, их будущему.

Л.Карахан. Станислав Сергеевич, а как вы относитесь к фашистской угрозе, о которой сегодня так много говорится?

С.Говорухин. Ну, смотря что понимается под словом «фашизм». Алла Ефремовна считает фашистом Осташвили. К счастью, я не был с ним знаком и не знаю, что это за тип. Но думаю, что абсолютное ничтожество.

Любят повторять, что фашизм — это Жириновский, который, кстати, сам наполовину еврей и как провокатор будит у самой необразованной толпы антисемитские настроения. Знает, на чем играть.

Фашизм — это совсем другое. Я наблюдал фашизм в чистом виде на улицах Москвы 3 и 4 октября. Я видел его в видеодокументах об Останкино — сотни часов. Белый дом полон тайн, а в Останкино запечатлена каждая секунда.

С какой хитростью, жестокостью заманили неграмотный, несчастный народ, составляющий бóльшую часть России, в эту ловушку и как безжалостно в течение трех часов его расстреливали! Желающие могут познакомиться с этими документами.

А.Гербер. На штурм Останкино несчастный, неграмотный народ послал Руцкой с балкона Белого дома. Есть видеозапись.

С.Говорухин. Миру показали от силы пятнадцать минут. Убитый боец «Витязя», убитый звукоинженер. А кто их убил? Оба убиты бойцами «Витязя».

Л.Карахан. Бойцы «Витязя» друг друга, что ли, убивали?

С.Говорухин. Все запечатлено на пленку.

А.Гербер. Французского корреспондента — тоже «Витязь»?

С.Говорухин. Конечно! Какие еще могли быть пули? Никто из нападавших не престу-

пил порога здания и не произвел ни одного выстрела, кроме выстрела из гранатомета по двери. Этого я не оправдываю. Это уголовно наказуемое деяние.

А.Гербер. А как быть с безумной толпой, которая избивала невооруженных милиционеров и омоновцев железными прутьями, которая громила мэрию, занималась линчеванием? И ведь были там откровенные фашисты — баркашовцы. 3 октября был чудесный солнечный день, я шла к метро «Ленинский проспект» в замечательном настроении, еще понятия не имея, что происходит, и увидела пятерых таких крепких мальчиков в черном со свастикой — они шли к Октябрьской площади, откуда все началось. «Господи, это что же — ряженые?» — спросила какая-то женщина. И «ряженые» *так* на нас посмотрели, что мы поняли — это всерьез.

С.Говорухин. Началось не с Октябрьской площади, а с того, что человек из мрачной коммунистической общаги, с кругозором председателя захудалого колхоза, пораженный тяжелым недугом алкоголизма, попрал Конституцию, на которой он поклялся. Все, кто восстал против этого, — защитники Конституции. Антисемиты они или не антисемиты. Мне самому глубоко противен антисемитизм, и если ты читала мою книгу[2], то знаешь, что мы с Сашей Тихомировым, кстати, евреем, пришли к Руцкому и сказали: «Как вам не стыдно, Александр Владимирович! Вы что, не видите, что вокруг Белого дома антисемитские лозунги? Почему вы связали свою судьбу с провокатором Анпиловым?» И так далее. Люди, которые шли к Останкино, — тоже совершенно не мой круг общения. Наверное, там были антисемиты, но они шли на защиту Конституции, и всю дорогу они скандировали: «Фашизм не пройдет!»

Во всяком случае, не «ряженые», а «ряженых» пытали и убивали в Белом доме. Издевались так, как издеваются только фашисты. И не «ряженые», а «безоружные и беззащитные» поехали на фабрику Гознак и вывезли оттуда на машинах, в обход всех государственных законов наличные деньги, наняли на них палачей, и те стали стрелять по России.

А.Гербер. Какие деньги?! Какие палачи?! Где доказательства?

С.Говорухин. ...Еще в 1991 году, во время августовского путча, который закончился поражением, в отличие от этого, разве можно было в нашей замечательной духовной стране найти палачей, которые согласились бы стрелять из пушек по парламенту, по зданию, в котором находились женщины и дети? Даже если все эти женщины были бы, предположим, проститутками, а дети — малолетними преступниками? Я спрашиваю: можно ли было вообще стрелять по парламенту? Можно ли было, когда все кончилось, бить во дворах смертным боем людей, которые выходили из Белого дома? Рабочему из Татарии Фахрутдинову, который носит под кожей электростимулятор, сломали восемь ребер. По нему просто плясали омоновцы. Вот фашизм, его звериное лицо. Фахрутдинов лежал в тяжелейшем положении в реанимации, а часом раньше его мать смотрела телевизор. Она видела, как танки стреляли по Белому дому — в ее сына, и у нее случился инсульт. Можно было до этого доводить? Никто из вас не сказал: «Нет!» Когда я говорю «вы», я имею в виду кинематографистов, которые собирались на свои ночные шабаши в Доме кино и просто уговаривали президента применить силу, инициировали гражданскую бойню, заставляли его стрелять из пушек.

А.Гербер. Кинематографисты, твои товарищи?! Президента? Убивать?!

С.Говорухин. ...И теперь, я смотрю, ни у кого ни капли раскаяния за пролитую кровь. Вот это фашизм. И главное — чего добились? Призывали к борьбе с красно-коричневым парламентом, но тот парламент был избран демократически. А нынешний состоит из коммунистов и фашистов, если пользоваться терминологией Аллы Ефремовны.

А.Гербер. Вот Станислав Сергеевич меня сейчас называет Аллой Ефремовной, а я его все равно упорно называю Славой. Потому что это был человек из компании Володи Высоцкого, потому что это был человек, который придумал «Золотого Дюка», где все мы были тогда вместе и казалось, что так оно и будет всегда. Были и какие-то настораживающие моменты, но говорили мы друг с другом все равно не так, как сейчас. Для меня это очень болезненная перемена.

Я могла бы возражать почти по каждому пункту твоих обвинений, Слава. И по вопросу о том, кто начал, и о зверствах — вспомни только врача «скорой помощи», который, вырвавшись на свободу, бил, не мог сдержаться, своих мучителей из Белого дома. Почему женщин и детей не выпустили из здания? А вспомни снайперов, которые мстили ни в чем не повинным людям на улицах Москвы. Хотя ты, конечно, скажешь, что снайперов тоже подослал Ельцин. Можно поспорить и про деньги: кто кого покупал. Бойцы в Белом доме, как известно, получали «суточные». И так далее — до бесконечности.

Я только призываю тебя вспомнить ход событий. Третьего числа уличные побоища

---

[2] Имеется в виду книга С.Говорухина «Великая криминальная революция» (М., 1993).

начались с попустительства Белого дома, потом взяли мэрию, пошли на Останкино. Я всю ночь была на ногах — сначала в Кремле, потом на Васильевском спуске, потом у Моссовета, потом в Моссовете. Я знаю о полном отчаянии тех, кому нечем было защитить людей. Даже Кремль был абсолютно не защищен. Я это видела своими глазами. Ничего не стоило прийти и начать стрелять в толпу на Васильевском спуске. А многих моих друзей, которые живут около Белого дома, навещали баркашовские боевики и говорили: «Сегодня мы пришли предупредить, а завтра мы вас уничтожим». Говорили и лично мне, что не просто повесят, а разрежут на мелкие куски. Я знаю, что Бабурин предложил сохранить елки в Кремле, чтобы вешать на них демократов. Как надо было действовать в этой ситуации, когда никакие попытки договориться ни к чему не привели?

С.Говорухин. Значит, друзья мои, вот как вы рассуждаете. Что было бы, если бы они пришли к власти? Они бы нас повесили. Если бы власть оказалась у Руцкого и Хасбулатова, то они бы сделали еще хуже. А вы знаете, что они сделали бы? Я не знаю и не хочу знать, что *могло бы быть*. Я видел, что *было*. Это и есть фашизм.

Л.Карахан. Такое ощущение, что устойчивых критериев оценки не существует. Есть только слово «фашист», которое может быть адресовано кому угодно как расхожее оскорбление, лишенное конкретного социально-исторического смысла. Можно ли вообще сегодня выяснить, кто фашист, а кто — нет, или все тонет во взаимных упреках и обидах?

А.Гербер. Надеюсь, что парламентские слушания об опасности фашизма в нашей стране помогут кое-что прояснить. Хорошо уже то, что опасность фашизма осознана парламентом. «Выбор России» добивался этих слушаний, и я рада, что нас поддержали и Бабурин, и Жириновский. Хотя, конечно, фашисты для Бабурина — это демократы, а для Жириновского — сионисты. Но если нам удастся избежать сегодняшнего эмоционального запала, может быть, мы в чем-то и разберемся. Привлечем юристов, социологов, политологов и выйдем на цивилизованный уровень анализа.

С.Говорухин. Неудивительно, что Жириновский вас поддержал. Пойми меня правильно, Аллочка. Если отделить Жириновского от того, что он говорит, и от того, как он себя ведет...

А.Гербер. Да он каждую секунду орет нам: «Ты — в тюрьме! Ты — на кладбище! Тебя я в лагере сгною!»

С.Говорухин. А по всем принципиальным вопросам он с «Выбором России» — от принятия Конституции до обсуждения вопроса о расследовании октябрьских событий. И согласие сегодня[3] в первую очередь подпишут «Выбор России» и Жириновский. Я лично никогда не подпишу.

Укажи мне хотя бы на один существенный вопрос, по которому он не работал бы с вами. За Конституцию проголосовали тридцать семь процентов избирателей, убери двадцать процентов, принадлежащих Жириновскому, — сколько там останется?

А.Гербер. Ты манипулируешь цифрами. А мы точно знаем, что у него есть «черные списки», где «Выбор России» перечислен поименно! Тебя нет в этом списке.

С.Говорухин. Я такие разговоры не люблю. А объяснить, почему вы с Жириновским нужны друг другу, могу. Жириновский для вас — панацея от всех болезней. Пока он есть, власти предержащие имеют право говорить: да, мы — плохие, мы — жулики, но если не мы, то — Жириновский. Он — ваше пугало. А Жириновский... из него не надо делать идиота. Это хитрый человек, в совершенстве владеющий искусством, которое называется «грязная политика». Он точно и тонко ведет свою линию. Все время пребывает на страницах печати, на экране телевизора — он популист. А народ живет не только в Москве и состоит не только из интеллигенции. Позиция же его точь-в-точь как у большевиков в 17-м году. Чем хуже, тем лучше. Вот его позиция. Пусть эта власть идет по избранному пути, пусть она бездарна, пусть доберется до края, пусть свалится в пропасть. Чем быстрее это произойдет, тем быстрее народ протянет ко мне руки и скажет: «Владимир Вольфович, вытяните нас отсюда». Вот почему он с «Выбором России». А не потому, что он вас так любит.

А.Гербер (*Караханy*). Лева, простите, но на этом уровне продолжать разговор бессмысленно. Сегодня мы заодно с Жириновским, сходство которого с Гитлером 29-го года он собирался оспорить на суде, но, испугавшись, снял свой иск к Гайдару... Так, что ли?

Л.Карахан (*Говорухину*). Вы сейчас вспомнили о согласии как о какой-то чисто политической категории — проголосуют, не проголосуют... Но, судя по тому, как развивается наш разговор, о согласии подлинном, не на бумаге, говорить еще рано. Меня, честно говоря, поразило, что даже такая одиозная фигура, как Жириновский, служит поводом не для объединения и взаимопонимания, а для сведения политических счетов. Такое ощущение, что октябрьскими событиями дело не кончилось и все еще идет какая-то тихая гражданская война, которая может вновь — только дай волю — обернуться кровавыми событиями.

С.Говорухин. Неужели кто-то думает, что рас-

---

[3] Диалог состоялся в апреле 1994 года.

стрел Белого дома положил конец гражданской войне?

Л.Карахан. Но цель ведь все-таки не в том, чтобы ее подогревать. Возможно ли унять агрессивность и для начала заключить договор о согласии как чисто политическое обязательство, сделать хоть какой-то шаг к миру?

С.Говорухин. Возможно, возможно.

А.Гербер. Это очень хорошо. Это то, о чем я мечтаю. Чтобы сели руководители разных фракций и просто поговорили.

С.Говорухин. Возможен сговор, а не договор. Вот увидите: «Выбор России», ПРЕС, «Яблоко», «12 декабря» и Жириновский проголосуют «за». А наша Демократическая партия России — откажется от «согласия».

А.Гербер. Почему?

С.Говорухин. Я тысячу раз солидарен с тем, что предложил Ельцин, — с каждым словом. Например — распустить все вооруженные отряды и незаконные формирования. Это же самый больной вопрос в России. Бойцы мафии, отряды коммерческих структур — целая армия. Но вооруженные люди продолжают ходить даже в Думе. И так — каждая строчка. Я согласен не использовать средства массовой информации в целях агитации, но уже полгода октябрьские события власть истолковывает в свою пользу. Я согласен, но как я могу подписать согласие с людьми, которые тридцать раз уже обманули, с человеком, который обманул во всем: «Лягу на рельсы» — не лег, поклялся на Конституции — предал, растоптал ее? Какие могут быть соглашения с людьми, которые доказали всему миру, что они проходимцы и не держат слово? И сколько раз они еще обманут...

Я даже знаю то, чего вы не знаете и даже Ельцин не знает. Будет сделано все, чтобы выборов президента в 1996 году не было, чтобы они не состоялись. Я поездил по этой стране, хорошо знаю Россию: любая президентская партия — старая или новая — продуется с треском. Провал на выборах в Думу — цветочки по сравнению с тем, что их ждет. И это при том, что «Выбор России» потратил на предвыборную кампанию два миллиарда, ПРЕС — 800 миллионов, «Яблоко» — 600 миллионов, а ЛДПР — 109 миллионов. Аллочка знает эти цифры.

Глупо в таком случае, имея в руках власть, армию, средства массовой информации, деньги, в том числе деньги криминальных структур, идти на выборы. Я бы не дал этим выборам состояться. Как можно их разрешить, если заранее знаешь, что проиграешь? Перед всем Отечеством, перед всеми читателями заявляю — они нарушат Конституцию: отменят выборы или отложат их. Что-нибудь опять придумают, но обманут в очередной раз обязательно.

Л.Карахан. Ну, а амнистия для всех путчистов — может ли она послужить примирению сторон, положить конец противостоянию? Когда, наконец, противоречия перестанут быть поводом для уличных столкновений и станут предметом цивилизованных дискуссий?

С.Говорухин. Ваши вопросы обнаруживают абсолютную неосведомленность о том, что происходит в парламенте. Амнистия — это очередной сговор. Просто комиссию по расследованию октябрьских событий, которая была не нужна властям, обменяли на амнистию.

А.Гербер. Не знаю, кого ты имеешь в виду. «Выбор России» голосовал против амнистии. О каком сговоре идет речь?

С.Говорухин. Да это все происходило на Совете Думы. Там Шахрай, в частности, сыграл большую роль.

А.Гербер. Это может быть. Поэтому, когда меня недавно спросили, хочу ли я говорить с Шахраем, я отказалась. А когда «Искусство кино» предложило мне говорить с Говорухиным, я согласилась. Говорухин — это человек, у которого есть позиция, есть убеждения, с ним можно поспорить, но можно о чем-то и договориться. А Шахрай для меня предатель. С человеком, который погряз в политиканстве и уже сам не знает, чего он хочет, договориться невозможно.

С.Говорухин. Мне с тобой тоже интересно говорить, но честно скажу, шел я на эту встречу, как на заклание.

А.Гербер. Почему? Я не могу так сказать, шла и шла.

С.Говорухин. Да потому, что все это опять какое-то жульничество. Прошу прощения. Не разговор с тобой (*обращается к А.Гербер*), а разговор с прессой. У меня большой опыт. Сколько ни говори, всё, ради чего соглашаешься на разговор, всё, что дорого, обязательно будет вырезано, если это не прямой эфир. То, что я потом читаю, совсем не похоже на мою концепцию. Не сомневаюсь, что и на этот раз так будет.

Л.Карахан. Понимаю, что вы человек, наученный горьким опытом, очень недоверчивый, осторожный, остро чувствуете враждебные происки, подвох, но я даю вам стопроцентную гарантию — без вашей визы ни одно слово напечатано не будет.

С.Говорухин. Милый друг, еще не было случая, чтобы мне не давали стопроцентную гарантию.

А.Гербер. По-моему, как люди все разные, так и пресса — очень разная. Есть скандальные издания, как «Московский комсомолец», есть замечательно консервативные, как «Известия», есть «Независимая», с которой я могу не соглашаться. Но пресса свободна, и отношения с прессой каждый может строить тоже

как свободный человек. Другое дело, что есть пресса, которая пользуется свободой, чтобы так или иначе ее погубить. Есть газета «Завтра», которая, уверена, тебе (*обращается к С.Говорухину*) не близка, есть журнал «Молодая гвардия», который активно распространяется в армии. Там, к примеру, напечатаны «Протоколы сионских мудрецов». Даже в Думе свободно продают фашистскую литературу — Гитлера, Геббельса. Я не уверена, что интеллектуальный уровень нашей Думы позволяет выработать к литературе такого рода стойкий иммунитет.

С.Говорухин. Тут я с тобой, пожалуй, согласился бы. В здании парламента России, которая так много претерпела от фашизма, продавать Гитлера и Геббельса, Жириновского — это безумие... Но я хотел сказать о другом. О том, что так называемая свободная пресса на самом деле не выражает интересы народа, не дает им проявиться на своих страницах. Дай Бог, чтобы три процента печатной продукции выражали интересы народа. А 97 процентов — это выражение интересов нуворишей и так называемой демократической общественности. Прежде всего я говорю сейчас о телевидении, которое вообще наглухо закрыто для объективной информации.

А.Гербер. Я думаю, что НТВ, Российское телевидение, Авторское телевидение стремятся к объективности.

С.Говорухин. Во всяком случае, я сегодня в прямом эфире невозможен.

А.Гербер. Я тоже в прямом эфире невозможна. Ну и что?

Л.Карахан. Похоже, почва для компромисса все-таки есть. Может, и в большой политике существует нечто, сближающее позиции?

С.Говорухин. Существует. Давайте не нарушать Конституцию. Под этим подпишутся все. Я лично защищаю конституцию — любую! И сегодня так же буду защищать новую Конституцию, против которой я голосовал и которая мне глубоко противна, потому что она кровавая. Я даже готов сотрудничать с этой властью, чтобы дотянуть до выборов, чтобы хоть как-то облегчить страдания народа, не усугублять их. Давайте идти парламентским путем. Он вполне пригоден для того, чтобы убрать этих людей от власти.

А.Гербер. То есть как? Конституция, извини, не дает тебе таких прав.

С.Говорухин. Как это не дает? Выборы в 1996 году! Это что?! У него нет никаких шансов и не будет. Только дайте дожить до этих выборов на основе Конституции, не нарушая ее. А то ведь вы опять что-нибудь придумаете.

А.Гербер. Кто — «вы»? О ком ты все время говоришь?

С.Говорухин. Извини, Аллочка. Я меньше всего говорю о тебе или, скажем, о Юлике Гусмане. «Вы» — это тот слой интеллигенции, которую ваша фракция представляет. С этими людьми довести страну до выборов очень сложно. Но я считаю, что уже сейчас к выборам надо готовиться, объединить все здоровые силы в обществе, недовольные этой властью, и родить, воспитать нового лидера, любящего Родину, широко мыслящего, образованного. За два года это можно сделать.

Л.Карахан. А вы считаете, что сейчас может возникнуть еще никому не известная кандидатура на пост президента? В свое время Жванецкий на митинге в Доме кино в поддержку Ельцина...

С.Говорухин. ...Помню этот шабаш...

Л.Карахан. ...хорошо сказал: «А кого?»

С.Говорухин. Когда мне говорят: «Альтернативы Ельцину нет», — я подвожу человека к окну и говорю: «Видишь, мужик с авоськой идет? Вот альтернатива». Наверняка он не был членом Политбюро. Может быть, и не алкоголик... Значит, уже лучше.

А.Гербер. О Господи!

Л.Карахан. Про «мужика с авоськой» — это лучше оставить для митингов. Это не решение проблемы, а уход от ее решения. Я вас конкретно спрашиваю. Назовите фамилию человека с последовательной и разумной программой, который мог бы сменить Ельцина в 1996 году? Есть такой человек?

С.Говорухин. Конечно, есть. Но я не могу его назвать. Не хочу. Живя в безнравственной стране, нельзя называть будущего кандидата. До выборов его успеют, извините, так обделать средства массовой информации, что свои его не узнают. Помните, что сделали с Руцким перед выборами? Приплели дачу, у которой был один только фундамент, трастовый договор, которого вообще не было... Реального опасного соперника сегодня надо прятать.

Дайте провести выборы! Всё! Я буду удовлетворен. Даже если к власти придет Жириновский. Хрен с ним. Очень не хотелось бы, но лучше уж это, чем...

Л.Карахан. Ну не самоцель же выборы в самом деле. Вы не хотите назвать своего кандидата. Тогда объясните по крайней мере его программу: за реформы? против реформ?

С.Говорухин. Ну кто, кроме Анпилова, против реформ? Ну назовите хоть одного нормального человека.

А.Гербер. Значит, все-таки — за реформы?

С.Говорухин. Кто против реформ? Вы все время говорите о мифических противниках реформ, как только кто-то вами недоволен и не хочет грабить страну. Я что — хочу в мрачную коммунистическую общагу? Я — противник реформ?

А.Гербер. Ты всю дорогу клянешь реформаторов.

Л.Карахан (*Говорухину*). То есть вы считае-

те, реформы нужны, но их нужно проводить иначе? Они должны быть безболезненными: и овцы целы, и волки сыты? А может ли вообще быть безболезненным такой радикальный социально-экономический перелом? Опыт «безболезненного», постепенного реформирования представляет сегодня Украина.

С.Говорухин. Куда уж болезненней. Страна превратилась в лагерь уголовников. Расслоение поразительное. Производство остановлено. Ресурсы вывозятся. Обороны нет. Куда уж дальше? Чуть-чуть смягчить — уже будет лучше. Хотя бы отказаться от этого безумного большевистского лозунга: «Построим капитализм за одну пятилетку!»

А.Гербер. А кто его выдвигает?

С.Говорухин. Я адресовал бы всех к статьям английского экономиста Джона Росса, который очень популярно объясняет, что дали гайдаровские реформы стране и миру — странам «большой семерки».

Капитализм строится сто лет, а не пять. Шоковая терапия с нашим народом была невозможна.

Нельзя и религию возродить за пятилетку. Возрождение Церкви — благотворный процесс, растянутый на десятилетия. Его результаты могут сказаться через сто лет, в новых поколениях. А у нас: чем больше народу в церкви, тем быстрее растет преступность, — вот ведь как получается.

Посмотрите на кинематограф. Я тоже топал ногами на V съезде кинематографистов и только теперь понял, что мы разрушили лучшую в мире систему кинопроката. Кино можно было посмотреть в любой деревне, на любой метеостанции. У нас была лучшая в мире система государственных дотаций искусству. Все разрушено. Была тесная связь поколений, но мы сделали наших стариков смешными.

Умный хозяин не рушит старый дом. Он строит новый дом рядом со старым. Медленно, постепенно.

Л.Карахан. Китайский вариант. В свое время он очень нравился либеральной номенклатуре во главе с Вольским.

А.Гербер. Там тоже, кстати, все проходит далеко не безболезненно. И ты прекрасно знаешь, Слава, какая ситуация была у нас после августа 1991 года: мирно, постепенно — не получилось. Не было к тому политической воли, а были пустые прилавки и большое искушение вернуться к мудрому партийному руководству. Надо было сделать решительный первый шаг, опасный и непопулярный. Гайдар его сделал. Он вовсе не говорил, что через пятьсот дней наступит изобилие и благоденствие. Наоборот, честно предупреждал о длительности процесса, который уже сейчас неузнаваемо изменил всю страну. У людей короткая память, Слава. Боюсь, и у тебя тоже.

С.Говорухин. Гайдар спровоцировал хаотическое накопление капитала, так что теперь в этой стране выгодно и неопасно воровать и грабить, а работать, трудиться — невыгодно и опасно. Моя экономическая программа и программа моей партии: трудиться — выгодно, а воровать — опасно.

А.Гербер. Мы с тобой не экономисты, и я думаю, что программа должна быть сформулирована более профессионально.

С.Говорухин. Ни Де Голль, ни Черчилль, ни Наполеон не были экономистами. Главное в политике — придерживаться общего принципа.

А.Гербер. Вот эти общие принципы, по-моему, и мешают нам договориться по частностям, в которых, вполне возможно, мы едины. Я с удовольствием прочла бы экономическую программу вашей партии, изложенную тем же Глазьевым, к которому отношусь с уважением. Сопоставим вашу точку зрения с программой Гайдара, изложенной в его брошюре «Новый курс». Давайте объединяться «за». Почему мы все время объединяемся «против»? Оставим эту власть на два года в покое, дадим людям работать и будем работать сами.

С.Говорухин. Раз уж у нас такой серьезный разговор, разрешите и мне задать вам вопрос. Вот российская интеллигенция всегда, и при царе-батюшке, была в оппозиции. В сталинско-брежневские времена была «кухонная» оппозиция. Такая форма протеста. Но сегодня самая ничтожная власть — во всяком случае, самая воровская — у меня в руках факты. Во главе человек, которого я уже охарактеризовал, — с кругозором председателя колхоза, да еще нездоров в психическом отношении. И вдруг — интеллигенция не в оппозиции, а любовь и дружба — не разлей вода. Как вы мне это объясните? Всю жизнь — в оппозиции, а самое ничтожное правительство, ну просто шпана у власти — и любовь.

А.Гербер. Можешь, как хочешь, расценивать мои слова, но, извини, я совершенно не считаю Ельцина шпаной. Я отнюдь не согласна со всем, что делает Ельцин, а многое вызывает и недоумение, и огорчение, и протест. Но сейчас Ельцин — это знак перемен, это определенный, при всех его издержках, политический курс, который я поддерживаю. И я знаю, что в нынешней ситуации стоит на шаг отступить от этого курса, нарушить равновесие, и у руля встанут те люди, которых мы действительно презираем. Ельцин сейчас — это единственно легитимная фигура, его президентство трижды подтверждено.

С.Говорухин. И вас не смущает, что символами и гарантами перемен, реформ у вас стали вчерашние секретари обкома и редакторы «Правды»?

А.Гербер. Это не уровень нашего разговора. Я лично никогда не состояла в партии.

С.Говорухин. Поэтому мы с тобой здесь и сидим, что не были в партии, не замазаны, не совершили преступлений против народа и не развращали людей коммунистической пропагандой.

А.Гербер. У нас не было своего Нюрнбергского процесса — не над конкретными людьми, а осуждающего коммунистический режим. В этом виноваты мы все. Но был человек в партии или не был — это еще не визитная карточка личности. Ельцин, который был членом Политбюро, как ты помнишь, первым поднял бунт на корабле и теперь последовательно не дает повернуть назад. А я не хочу обратно.

С.Говорухин. Шею коммунизму свернул не Ельцин, а Солженицын, Сахаров, Высоцкий и десятки, сотни других людей, последний в этом ряду Горбачев. При чем здесь ваш больной вождь? Объясни.

А.Гербер. Чисто женская этика не позволяет мне сейчас обсуждать болезни Ельцина, его состояние: пьет — не пьет. Я просто не желаю об этом говорить. Могу только сказать, что не так давно с небольшой группой депутатов я была у него на приеме, наблюдала за ним. Я даже сказала — чересчур пристально: вслушивалась, всматривалась. Я увидела человека спокойного, умного, адекватного, с хорошим чувством юмора. Да, наверное, он болен, у него болит спина, я знаю, как ходят люди, у которых радикулит. Но больше ничего. Я вышла и сказала себе: кому-то нужно раздувать версию о болезни Ельцина.

С.Говорухин. Я совершенно согласен — никакой тяжелой болезни у него нет. От алкоголизма не умирают мгновенно.

А.Гербер. Тебе ли это говорить, который в жизни не одну рюмку выпил? Хватит, Слава, противно.

Л.Карахан. Простите, что я прерываю ваше обсуждение, но мне хотелось бы вернуться к более общим проблемам. Вот вы спорите, что-то доказываете, а как все это соотносится с глубинными закономерностями жизни народа, традициями, исторически сложившимися интересами и потребностями? Существует, скажем, представление о том, что Россию консолидировала идея сильного государства. Надо ли это учитывать? Задумывались ли вы о том, что делает нацию нацией, единым организмом — помимо конституции и той или иной экономической программы?

С.Говорухин. Задумывались. Но одно дело задумываться, а другое — получить ответ. Я даже для себя не мог бы его сформулировать.

А.Гербер. Была такая формула: один за всех и все за одного. Может быть, она должна звучать несколько иначе: все *за* одного и всё *для* одного. Человек должен чувствовать, что всё для него лично — для Петрова, Сидорова, Гринштейна, Финкельштейна, Буладзе и так далее — все, что делается в этой стране. Человек должен быть защищен законом, правом. Все должно быть защищено законом: его личность, его собственность, его семья, его жизнь. Надо защищать не народ, а конкретного человека. Люди объединяются в народ, и человек, его интересы — это начало нации, государства. Когда мы это поймем, можно мечтать и о нормальном, здоровом обществе.

С.Говорухин. То, о чем ты говоришь, — через сто или двести лет. Пока еще каждый поймет. И эти сто лет надо пройти, а не пытаться все сделать в течение нескольких лет.

Ну ладно, хватит, давайте заканчивать, уже полтора часа говорим.

Л.Карахан. Я хотел бы только задать последний вопрос. Мы пространно говорили о политике, об экономике, социальных вопросах. Но мне кажется, что своеобразным показателем зрелости позиции, программы, идеологии может служить ее концентрация в двух-трех ключевых словах: «свобода, равенство, братство», к примеру, или «православие, самодержавие, народность». Могли бы вы сейчас коротко и определенно сформулировать то, к чему стремитесь?

А.Гербер. «Человек — венец творения!» Может быть, так? Может быть, поверить, что это так?

С.Говорухин. Не знаю, я к лозунгам отношусь с подозрением. Но, наверное, можно что-то сформулировать... Чтобы в нескольких словах определить цели и задачи. Только это не по моей части. Вот Юлик Гусман — он вам сочинит...

Литературная запись Л.Калгатиной

От редакции. Этот диалог — с открытым финалом. Начиная его, мы не надеялись достичь какой-либо окончательности. Точку в нем может поставить только реальный ход исторических событий — будем надеяться, эволюционный. Однако общение двух ярких и очень не похожих друг на друга людей, активно участвующих сегодня в политическом процессе — вне зависимости от итогов их разговора, — позволяет составить достаточно ясное представление о социально-психологических особенностях настоящего момента, о специфике сегодняшних противоречий и в какой-то степени предугадать будущее.

Возвратившись в Россию, Андрон Кончаловский поставил на себе очередной эксперимент: снял комедию. «Курочка Ряба» оказалась не самым удачным опытом мастера. О чем и написал критик Юрий Богомолов, чья короткая, но веская статья выражает позицию редакции. Вот, собственно, и весь сюжет, в конце которого только и остается, что поставить точку. До следующей работы режиссера, которая, по слухам, не заставит себя долго ждать.

Что-то, однако, мешало поступить таким образом. Что-то заставило нас представить иную позицию, иной, прямо-таки восторженный взгляд на «Курочку Рябу» критика Евгения Марголита. Это «что-то» — феномен Кончаловского, крупного художника, который интересен и в своих неудачах, чьи фильмы всегда вызывают на диалог. Нравятся они или, напротив, не нравятся, их энергетика такова, что вокруг непременно возникает напряженное полемическое поле. «Дворянское гнездо», «Романс о влюбленных», «Сибириада» — какие критические страсти кипели вокруг этих фильмов! «Ближний круг» тоже вызвал полярные критические отзывы — от возмущенных до вполне благосклонных. «Курочка Ряба» не стала исключением.

Дело в том, что первая жанровая попытка Кончаловского оказалась его первым последовательно идеологическим произведением. До сих пор режиссер оставался над идеологией, он использовал ее как элемент эстетики. В «Курочке Рябе» он, кажется, всерьез попался на крючок «русских вопросов». Пусть в художественной ткани фильма «русская идея» воплотилась как публицистика, причем наспех прожеванная, — все равно на нее отзываешься. Довлеет дневи злоба его. К тому же начинал Кончаловский с хрестоматийного «умом Россию не понять» — в «Асе Клячиной». А пришел к хрестоматийному же «давно пора, ядрена мать, умом Россию понимать» — в «Курочке Рябе». Так что картину можно прочитать и как рефлексию художника, застрявшего между двумя идеологемами. Нам не хотелось упускать из виду этот аспект. Он очень важен в контексте творческой биографии режиссера. Ибо Кончаловский — из породы вечных искателей, для которых путь — ключевое слово к разгадке поэтической судьбы.

Елена Стишова, ведущий редактор

Юрий Богомолов

Новая история про Асю Клячину, которая спилась, а замуж не вышла, потому что гордая была

Андрону Кончаловскому не в первый раз соединять несмешиваемое.

В «Сибириаде» он пытался подружить исторический эпос с психологическим реализмом. «Брак» вышел не очень счастливым. Но это отдельная история.

Более интересен другой пример — «Романс о влюбленных». На сей раз режиссер не пытался «поженить» разнохарактерные стилистические системы, а столкнул их лбами. Фильм разломился на две половинки. Но, как ни странно, не развалился, не рассыпался.

Это еще одна отдельная история.

«Курочка Ряба» — совсем другой случай.

Андрон Кончаловский рискнул сделать то, на что до него никто не отваживался. Он попытался не просто снять продолжение некогда рассказанной им самим истории. И не сообразнился при этом «римейком». Он попробовал фольклоризовать однажды выведенных им героев. Не поиграть в сказочность, не стилизовать под лубок, а сочинить нечто вроде притчи с архетипическими героями.

«Курочка Ряба»
Сценарий В.Мережко, А.Кончаловского. Постановка А.Кончаловского. Оператор Е.Гуслинский. Художники Л.Платов, А.Платов. Музыка Б.Басурова. Звукооператор А.Погосян. «Паримедиа» и студия «Русская рулетка». 1994.

Это как если бы братья Васильевы после того, как поставили «Чапаева», занялись бы сочинением анекдотов про Василия Ивановича и Петьку.

Трудность такой трансформации — не в том мировоззренческом кульбите, который должны были бы совершить авторы. Хотя и он непрост, поскольку анекдотические персонажи отрицают идеологию.

Самая большая проблема для авторов свя-

Ия Саввина в фильме «Про Асю Клячину, которая любила, да замуж не вышла, потому что гордая была»

зана со способностью впасть в ересь фольклорной простоты.

Оттого, пожалуй, нет ничего более сложного в искусстве, чем авторская сказка.

И потому нет ничего более натужного. чем авторский анекдот. Или авторская притча...

Кончаловский и Мережко что есть силы стараются быть безыскусно, по-народному ядреными. Режиссер в кадре разрешил обрить себя наголо, после чего пошевелил ушами и прокомментировал: «Нормалёк».

Инна Чурикова, актриса, сполна владеющая искусством подробной психологической нюансировки, здесь предпочитает (или вынуждена?) работать плакатно, нарочито театрально, чтобы и с галерки было видно, что ее героиня — натуральная русская баба.

Но все выглядит, как грубая поделка, как небрежный грим. Как наспех сляпанная декорация.

Скорее всего, сбой произошел на уровне замысла.

Несостоятельной кажется идея представить девушку из народа Асю Клячину народной героиней.

В той, первой картине она была слишком индивидуальна, чтобы в этой явиться архетипическим персонажем.

На должности фольклорных героев не назначают, фольклорными героями становятся. Причем делается это почти бессознательно, помимо воли, желания и участия самих авторов.

Как это случилось и с Чапаем, и несколько позже — со Штирлицем. (Здесь я нарочно отвлекаюсь от художественного уровня первоисточников. Потому что не он предопределяет способность вымышленного персонажа стать героем народной молвы. Чтобы в этом лишний раз убедиться, поставим в тот же ряд «мыльную» Марианну и рекламного Леню Голубкова.)

Между тем, претензия памятной Аси Клячиной на свою архетипичность выглядит самонадеянной. Это понятно и априори. Но особенно очевидно — когда автор прибегает к самоцитатам, к отсылкам на свою, двадцатипятилетней давности, картину. Мгновенно обнаруживается несопоставимость фильмов и героев.

Та Ася каждую минуту своего бытия на экране оставалась внутри житейских и общественных коллизий. Нынешняя поднялась над собой и над обстоятельствами.

Нынешняя претендует на авторство если не фильма, то расхожих в сегодняшней периодике статей о вреде для России рыночной экономики.

На экране она — публицист не слабее Станислава Говорухина. Может при случае поддержать в разговоре тему великой криминальной революции. Может поголосить и попричитать о своей незадавшейся бабьей судьбе.

Она поминутно переступает рампу. И тогда, когда говорит на камеру. И тогда, когда актриса шаржирует и утрирует свой персонаж.

Та Ася слишком органична и простодушна, чтобы кого-то судить. Или кому-то чи-

тать нотацию. Или строить далеко идущие выводы о перспективах исторического развития нашего отечества.

Эта чересур рационалистична, чтобы можно было поверить в ее природную мудрость.

Ася Клячина Ии Саввиной и Ася Клячина Инны Чуриковой — они даже не родственницы. Они всего лишь однофамилицы.

Трудно понять, как этого не заметил сам автор. Хотя, с другой стороны, очевидно, что у него не было выбора в той игре, какую он затеял.

Надо было преодолеть комплекс маргинальности искусственного персонажа. Для этого пришлось героиню, с одной стороны, выдать за уже знакомую нам Асю Клячину, а с другой — дать ей в партнеры, в напарсницы сказочную Курочку Рябу.

Про первую натяжку мы уже сказали. Но ведь и фольклорная курица на экране не так уж и убедительна — она выглядит дрессированной.

И история про не простое, а золотое яичко получила двойную прописку: в нашей эмпирической повседневности и в хрестоматийной сказке. Но и там и там она не дома.

Помнится, сам режиссер признался, что, когда снимал «Асю Клячину», больше всего боялся втиснуть «нежную историю» в колодку «киноколхоза» с «кинокрестьянами».

Теперь он этого не побоялся. Может, правильно сделал, поскольку другие времена — другие фильмы...

Он правильно сделал, если решил прочитать нам нотацию с высоты своего житейского и интеллектуального опыта. Тогда, конечно, язык притчи более всего с руки. Тогда «киноколхозники» и «кинофермеры» — самые убедительные средства давления на сознание и подсознание зрителя.

Та, первая «Ася Клячина» снималась режиссером не с тем, чтобы кого-то в чем-то убедить. Но чтобы самому что-то понять в этой колхозно-крестьянской реальности. Отсюда и художественный метод создания картины: ставить картину не по сценарию, а с помощью сценария, давая волю импровизационной стихии.

Знаменитый монолог старика, оказавшийся, как известно, плодом многодневной тщательной и терпеливой работы режиссера с неактером, с экрана смотрится и слушается как непроизвольно излившаяся исповедь, которую нельзя сыграть. И все-таки она сыграна.

Исповедь воспринимается как спонтанное событие, но ведь есть еще ощущение непроизвольности наблюдения, нечаянности увиденного. Зритель чувствует себя естественным собеседником старика. Но, и поглощенный судьбой человека, попав под обаяние его искренности, все-таки видит эту сцену как бы со стороны, видит, что парень, которому все это рассказывается, то отвлекается от темы, думая про свое, то снова «врубается». Две точки зрения — «извне» и «изнутри» — то совпадают, то расходятся, создавая эффект переливания жизни из частного в общее.

Инна Чурикова в фильме «Курочка Ряба»

Частный, конкретный случай отбрасывает «общечеловеческую» тень. То, что казалось мелким, поверхностным, известным и легко исчерпываемым, обнаружило глубину, нежную душу. И в этом секрет неувядаемости той, первой истории про Асю Клячину.

Открытием и откровением оказалась органика, природное естество нравственности.

Народ, как и Татьяна Ларина, может быть верен тому, кто его не любил, и не любит, и никогда не полюбит. А может, как Ася-хромоножка, быть верен тому, кто ко всему прочему стал источником его бедствий и страданий и с кем его роковым образом соединила История и Судьба.

Как и предсказал поэт Николай Некрасов, народ вынес все. Революция, Гражданка были, как мы сегодня знаем, цветочками. А ягодками стали коллективизация, индустриализация, Великая Отчественная...

Вторая половина поэтического предсказания пока не сбылась. Вынеся все, тот же народ ничего не построил для себя. Не стал более счастливым. Но ведь не стал менее счастливым. Судя по свидетельству той же Аси-хромоножки, не затаил обиды и зла на свою обманщицу — идеологическую надстройку, сулившую когда-то златые горы.

Более всего возненавидел избранник Аси свою Асю за то, что она, несмотря на обиды и унижения, не возроптала на него и готова была еще сильнее к нему привязаться. В подсознании у него — ненависть именно к неограниченной человечности. Это комплекс ограниченного человека.

Надстройка не могла принять фильма об Асе-хромоножке и ее житье-бытье по той же причине и в силу того же комплекса. И фильм пролежал на полке более двадцати лет.

Сами герои были не в обиде ни на руководство сельским хозяйством, ни тем более на руководство художественным творчеством. Счет предъявлял фильм, но не на словах, не словами, а строем и тоном.

Более всего Надстройка «обиделась» на метод — на импровизационную природу фильма.

Импровизация — великая вещь. Это самая универсальная метафора живой жизни. Именно ей не было от режима прощения. Надстройка оскорбилась потому, что она сама уже была неживой. Как говорят в народе, она была «не жилицей».

Фильм, в конце концов, ее пережил, что понятно и естественно. Но он не отстал и от нынешнего быстротекущего времени.

Трудно представить, что односельчане Аси, претерпевшие такую несуразность, такую нелепость, как колхозный строй, такое попятное движение истории, как советская цивилизация, не смогут приспособиться к правилам более естественным и натуральным, то есть к рынку.

Ася Клячина выжила в условиях и обстоятельствах чрезвычайных, осталась человеком, когда всё и вся было против, а когда принудительный коллективизм отменился, так она обязана спиться? Впору так сразу кончать жизнь разудалым самосожжением?

Ссылки на российский менталитет, на загадочную славянскую душу, которую, как и Россию, умом не понять, — это от лукавого.

От лукавого — комплексы и страхи Аси Клячиной и ее односельчан перед рынком. Точнее, от самих авторов — от Виктора Мережко и Андрона Кончаловского. Это они свои историко-культурные представления и клише о настоящем и будущем России спроецировали на ни в чем не повинных героев. Это они свои предрассудки и предубеждения постарались фольклоризировать.

Та Ася замуж не вышла, потому что гордая была.

Эта — потому что так захотелось авторам.

А.Михалков-Кончаловский:

«У меня есть иллюзия, что иллюзий у меня нет»

Тридцать лет назад мы сняли один фильм — потом возникло желание сделать совсем другой, про другие проблемы. Правда, я считаю, что режиссеру нечего говорить после картины (как, впрочем, и «до»), потому что дело сделано. Но хотелось бы сказать, что «Курочка Ряба» — про всех нас с вами. И про наш киносоюз, и про все на свете. А на этом свете есть место всем — и хорошим, и плохим, и разным; и левым, и правым, и кучерявым... Но очень существенный, чрезвычайно важный момент — уважать чью-то попытку, пусть даже неудачную, что-то сделать, что-то понять о человеке. У нас же в прессе по отношению к чужой работе воцарился какой-

---

Подготовлено по материалам пресс-конференции, прошедшей 2 июня 1994 года во время кинофестиваля «Кинотавр» в Сочи, где «Курочка Ряба» была показана во внеконкурсной программе. Редакция выражает благодарность журналистке А.Силикашвили («Радио России») за предоставленную стенограмму.

Евгений Марголит

«Нормалёк!»

... — и вновь
Говори, как под пыткой, вне школы
и без манифеста,
Раз тебе, недобитку, внушают такую
любовь
Это гиблое время и Богом забытое
место...
Говори. Ничего не поделаешь с этой
напастью.
Сергей Гандлевский. «Стансы»

Итак, Андрон Михалков-Кончаловский в очередной раз всех удивил — взял да и снял прямо-таки эксцентрическую комедию. Зачем? Почему? И вообще: «что он этим хотел сказать?»

Ну, что хотел сказать — то сказал: в интервью и на пресс-конференциях. Кино, меж тем, все-таки рождается тогда, когда обнаруживается нечто, словом принципиально не выразимое... Или не рождается вообще. Тогда просто возникает некая конструкция, которую легко разбирать — она для этого и создана. В первом же случае оно именно *рождается*, как живой организм, на который и создатель-то сам смотрит с некоторым изумлением. Его разбирать — значит расчленять, а это уже отдает, по-моему, некоторым изуверством: живое же!

Признаться, еще до просмотра встреченный где-то в прессе пересказ сюжета меня напугал. Асе Клячиной под пятьдесят, она гонит самогон; непутевый ее возлюбленный Степка женился на цыганке и нарожал с ней кучу детей, пьет; сын Серенька подался в город и стал там рэкетиром, а безнадежный воздыхатель Чиркунов — фермером, и деревня его за то люто ненавидит... О, Господи! Пиршество постмодернизма какое-то, буденновские усы, подрисованные Джоконде. И это после того трепета, совершенно волшебного легкого дыхания, неистовой нежности «Аси Клячиной...»! Да за что?! Ну не им, с кем — и про кого — он ту картину делал, так нам, у которых от этой нежности и печали сердце заходилось.

Одно только ну никак вычислить не мог: жанр, в котором все это будет сделано. Инерция восприятия, так сказать, сработала. Раз «Ася Клячина тридцать лет спустя», значит снова спонтанные мизансцены, лирический документализм, «жизнь врасплох» и т.д. и т.п. А тут... С первого же кадра... На фоне кафельной стены затылок человека, которому механической машинкой наголо стригут шевелюру. Половину снесли, он повернулся лицом к камере, на себя полюбовался, глаз прищуря: нормалёк. Мол, крой дальше. Половина лица такая, половина — сякая. Кто это? Ну, понятно кто — клоун! А еще кто? Батюшки, да это ведь сам создатель, режиссер-постановщик Андрон Сергеич Михалков-Кончаловский собственной персоной, да в этаком виде! А камера уже повернулась, и тут, оказывается, крытый рынок, а на рынке Инна Михайловна Чурикова, в немыслимо огненной и немыслимо курчавой прическе, в очках и с «беломориной» в зубах, яйцами торгует. А потом возмущенному ее низкими ценами рыночному мафиози-кавказцу корзину с

то легкий кавалерийский стиль. Художник сделал свою работу, но в принципе отвечать никому не должен, потому что он уже все сказал. Мы наказуемы — критики безнаказанны. Можно заткнуть уши, можно сердиться, но мы обязаны всех слушать. А это непросто.

...Жанр «Курочки Рябы» я определяю как комедию. Чехов сказал про свою пьесу: комедия. Люди, о которых мы сняли кино, мне очень симпатичны. Они все — монстры, но мы их любим такими, какие они есть. Мне сказал кто-то: «В вашей картине мало любви». Ну, сколько есть. В «Мертвых душах» есть любовь или нет? Там сплошное сборище пороков, но Гоголь любит их всех. Это милые сердцу российские пороки.

...Свое кино я уже сделал, и смотреть его больше не хочется. Я пару раз посмотрел и больше не буду, мне отвратительно. Чужое кино мне тоже смотреть не хочется, это

недоторгованными яйцами — да на голову! Какая там лирика!

А что же? Эксцентриада? Балаган? Клоунада? Карнавал? Ну да, понятно, но все-таки что-то еще. Откуда-то уже знаком мне из предыдущих фильмов автора «Курочки Рябы» этот кадр со стрижкой. Так же — машинкой — раз-два, еще и стакан водки в руку — и готов. Господи, финал «Сибириады-1», проводы сибирских мальчишек на фронт. И тут же всплывает: «...рекрут, сданный не в очередь за другого — куражится» — так, кажется? Тынянов. «Смерть Вазир-Мухтара».

Не то ли слово здесь самое подходящее — «кураж»?

Из французского, где оно означало «отвага», слово перешло в русский, очевидно, в середине минувшего века (по крайней мере, у Даля в словаре его еще нет) и прижилось прежде всего в актерской среде, подразумевая преодоление зажатости, раскованность на сцене, вдохновение, шире — игровую раскованность. (Вот то самое, что имел в виду Владимир Высоцкий, когда пел: «Перед тем как приставать, пьет для куражу».)

Не берусь утверждать на все сто, что Андрон Михалков-Кончаловский обнаружил дарование режиссера-комедиографа, но что чисто национальную способность к куражу обнаружил — берусь. Стихия куража как освобождения от внутренней зажатости, преодоления какого-то внутреннего барьера правит в фильме бал — единодушно одобренная и поддержанная всем его коллективом. В том числе (и в первую очередь) персонажами картины, с энтузиазмом включившимися в игру, режиссером предложенную. Как та тетка, которая бежит на митинг протеста против частного собственника Чиркунова с портретом кого-то из б. отцов Отечества (кажется, Андропова?) и хохочет.

Тогда, в середине 60-х, герои «Аси Клячиной» перед камерой, как перед Богом, исповедовались, о любви своей каждый рассказывал, а здесь-то, с режиссерской подачи, едва ли не рожи строят перед ней, родимой. Там-то они как перед оком вечности были, а здесь тогда что — кощунство

дело критиков. Я признаюсь: я не смотрю кино. Каждый художник — в общем эгоист, он врет, когда говорит, что думает о других, на самом деле он думает только о себе. Потому что он хочет выразить то, что волнует именно его. И, конечно, чужое мнение потом слушать страшно. Я спасаюсь такой как бы психотерапией: Толстой раздолбал Чехова, «Чайка» провалилась к чертовой матери, Первая симфония Рахманинова была разгромлена, а Бергману, когда он сделал еще только семь фильмов, уже говорили, что он давно кончился, — нужно стараться быть просто равнодушным к тому, *что* говорят о твоей работе, хотя это трудно. Правда, картина делается не для критиков, картина делается для зрителей, которые потом будут обсуждать ее на кухне. Но когда мы делали фильм, об этих вещах мы не думали. Мы поехали в деревню, где нас знают, Инна Михайловна Чурикова растворилась в этой избе с этими бабами, и единственная моя к ней просьба была — кричать. Громко говорить, орать. А она — нет, она — лирически.

...Разве нужно знать деревню, чтобы о ней рассказать? По этой теории я должен снимать свои картины в Алма-Ате, потому что там провел детство. Откуда я могу знать деревню? Откуда было знание Киргизии, хотя там я снял неплохую картину «Первый учитель»? Я не путешественник по этой стране. «Знание деревни», «знание жизни» — это иллюзия. Другой вопрос — чувство народное, правда человеческая, чистая правда...

получается? Вон Александр Сурин — Степка, в какой-то момент прямо камере сообщив, что цыганские родичи приехали, очередная пьянка намечается, так вообще на объектив дохнул и заботливо рукавом его протирает. А Ася Клячина у Инны Чуриковой прямо на титрах начинает с залом вести доверительную беседу насчет «господ демократов», все разваливших (что несет, Господи, что несет?!!).

Да, можно определить это как кощунство. Но — в таком случае кощунство ритуальное. Ибо поведение персонажей «Курочки Рябы», сдается мне, не менее ритуально, чем в «Истории Аси Клячиной...». Разница лишь в самих ритуалах — не более того. (А впрочем — и не менее.) И во времени. Каждому времени — своя ситуация, каждой ситуации — свой ритуал.

Времени года — в том числе. Мне видится глубокий смысл в том, что действие «Курочки Рябы» начинается после того, как завершилось действие «Аси...» — поздней осенью, в предзимье, когда завершен окончательно цикл полевых работ, на исходе старый год, старый мир. Сор, грязь, нечистоты — символы его обветшалости. Один из самых устойчивых символов такого рода — солома, стога которой возвышаются на горизонте в финалах обоих фильмов.

И коль каждому времени свой ритуал, то и центральный персонаж каждому времени — свой. Душа, дух времени принимает иной облик. И подобно тому как в период жатвы и сбора урожая нет места комической старухе, так и в пору ветшания мира, завершения годового цикла молодой героине нет места в центре. Потому в «Курочке Рябе» Ия Саввина с ее трепетной духовностью тех лет непредставима. Тут она была бы всего лишь пожилой женщиной — не более. Жанр «Курочки Рябы» — не ее. И не для нее. Здесь совершенно другой персонаж нужен. Саввина в роли пятидесятилетней Аси Клячиной образца 1993 года была бы просто оскорбительна. Символ времени тут принципиально другой. Как времени года — так и времени исторического.

Помню свое потрясение после впервые в 1987 году увиденной «Истории Аси Клячиной...». Какое там «очернительство», оно же — суровый бескомпромиссный «реализм»! Да ведь это же чистой воды сельская идиллия! Ну да, одеты не от Кардена, и далеко не в «болоньи», жизнью все Бог знает как покорежены, но ведь все счастливы, действительно счастливы. Потому что эту невероятную, немыслимую, нечеловечески трудную — с коллективизацией, с войной — жизнь прожили, и выжили, и детей родили, и урожай сняли хороший. А значит, все самое трудное и самое страшное позади, и теперь будет все лучше и лучше, и «нынешнее поколение будет жить при коммунизме». О чем они все камере рассказывали, помните? Да о любви своей. И у каждого она счастливая. И только автор со своей героиней чувствуют, что в последний раз празднуют эти люди свое единство; что за амбарами, набитыми сеном, открывается необозримое пространство, которое предстоит каждому пройти в одиночку, и каждый только сам по себе, наедине с собой может его *пре-одолеть, о-своить*. Потому с такой прощальной нежностью глядит на них камера Георгия Рерберга, поистине божественным взором, именно таким, каким оглядывает их в финале, целуя каждого крепко-накрепко — на прощанье! — Ася Клячина Ии Саввиной — смеясь и плача.

История, меж тем, как справедливо, что ни говори, указывал и родоначальник

Чрезвычайно важно понимать, что наша страна пришла к концу века со своим летосчислением. Что развиваться мы должны так, а не иначе, что и не надо стараться — Швейцарии у нас не получится. Мы сегодня живем в XVII веке. Здесь ни коммунизма, ни развитого социализма, ни Швейцарии не построишь. Это не значит, что мы одни такие. Большинство населения этой планеты живет не в XX веке. И не надо требовать от пальмы, чтобы она была дубом. Взаимоотношения человека и власти, человека и общества определяют, так сказать, время, степень развития общества. У нас роль индивидуума очень низка. Но не нужно относиться к этому с безысходностью, не нужно иллюзий. У нас прекрасная, мощная, талантливая страна, и надежд у нас сегодня гораздо больше, чем пятнадцать лет назад.

...Когда говорят о тайнах российской души, мне это кажется наивным. Это иллюзия, которая возникает только потому, что русских меряют по себе. Конечно, Россия, как говорится, пойдет своим путем, но, как сказал один прекрасный поэт, «давно пора, ...мать, умом Россию понимать».

...Как мы относимся к самим себе в этой жизни — вот в чем дело. Говорят о раскаянии, о покаянии. С этим у нас сложно. Еще Чехов говорил, что когда у нас что-то неладно, мы всегда

марксизма, повторяется дважды. И второй раз — в виде фарса. То прощание было драматичным, трагедийным даже, ибо было оно — индивидуально-авторское, так сказать. Сегодняшнее же — чисто фарсовое как раз потому, что коллективное. Неизбежность обновления для всех в «Курочке Рябе» очевидна — желают они того или нет. Они уже, как бы то ни было, предоставлены сами себе, в кои-то веки. И потому отчаянное цепляние за привычные (или так — навязанные, но ставшие за десятилетия привычными) формы общежития неистово комично само по себе. Они смешны беспроигрышно — как смешны на карнавале обветшалые одежды, «для смеху» и надеваемые.

И вот — чуть-чуть сдвинут привычный, обыденный ракурс, и одно из самых кошмарных видений советской цивилизации — колонна разъяренных теток под красными полотнищами — превращается в невероятно, до колик смешную сцену. На митинг протеста против местной акулы империализма Сашки Чиркунова не очень стройными, но очень энергичными рядами поспешают бабоньки с портретами бывших вождей, с транспарантами «Да здравствуют советские профсоюзы!» и пением... разудалого шлягера группы «Комбинация»: «Бухгалтер, милый мой бухгалтер...». А сама колонна в какой-то момент начинает сильно смахивать на родимую советскую очередь[1]. Так что неудивительно, что коллективная сия акция завершается радостной давкой за «халявной» водкой, которую выставляет демонстрантам... сама пресловутая «акула».

И тут вот что приходит в голову. Конечно, можно все это прочесть как откровенное издевательство над «широкими массами» или «красно-коричневой» идеологической стойкостью (что кому нравится). Но, может быть, это, помимо прочего, еще и извечная (вспомните Шукшина) российская жажда праздника? И она-то и есть подлинная причина этого шествия? А вовсе не врожденная пролетарская ненависть к эксплуататорам?

Воля ваша, но слишком много в «Курочке Рябе» — и прежде всего в массовых сценах — от игры, чтобы поверить в безнадежную заскорузлую «сознательность» ее героев. Слишком живые и лукавые глаза у людей, слишком откровенно откалывают они коленца во всех массовых сценах — собраний, митингов и прочих сборищ, священных для вроде бы дорогих сердцу прошлых времен. Куражатся они, и куражатся с явным удовольствием. Дурака валяют. А дурак — он на то и дурак, чтоб валять его, а не равняться, как на передовика. Разыгрывают они дурака — вот что замечательно!

Ибо только разыграв оного, можно от него — в себе — полностью освободиться. Лет пять назад, после картины Вагифа Мустафаева «Мерзавец», пришла мне в голову эта идея: а не устроить ли посредством кинематографа грандиозный Праздник дураков, чтобы от дурости нашей избавиться? К тому времени уже существовали картины Сергея Овчарова, маминский «Праздник Нептуна» — был шанс двинуться дальше по этому пути. Увы, пошли разборки, поперла «чернуха», одним словом: «Но сурово брови мы насупим...»

[1] Кстати, лучший знаток творчества Александра Медведкина — Н.А.Изволов отметил, что процессия эта очень напоминает фантасмагорическую очередь из утраченного на сегодняшний день знаменитого фильма «Фрукты-овощи», куда, похоже, она перешла из «Броненосца «Потемкин» как травестийный перифраз сцены на молу.

найдем причину вне себя. То Вильгельм гадит, то французы, то жиды. Все это вымысел, призраки. Зато как они успокаивают наше самосознание! Со времен Чехова мало что изменилось. Чехов был одним из самых великих людей, у которых не было никаких иллюзий. Для меня чеховское отношение к жизни — это не «романтика пауз», это безжалостное восприятие и себя, и других, это стремление избежать иллюзий по отношению к своей нации. Это невероятно тяжело, потому что трудно жить без иллюзий. Они заменяются верой или надеждой. Вот и сейчас очень много иллюзий относительно того, какой должна быть Россия. Народность, православие, самодержавие... Религия... В начале века Чехов сказал, что интеллигенция играет в религию. И у нас теперь не вера, а обряды. (Все начальники стоят с постными лицами в церквах. Грустно на это смотреть. Но у нас других начальников нет — какие уж есть...)

Не будь иллюзий у меня самого, я бы застрелился или из окна выбросился. Но возраст есть смена иллюзий. Постоянная смена. Вот и у меня сейчас иллюзия, что иллюзий у меня нет.

...Как я работаю с актерами? Я их люблю. А это самое главное. Артист должен чувствовать, что его любят, все остальное не имеет значения. С Чуриковой «работать» не нужно — это самоиграющая актриса, она и без моей помощи все сделала бы. Другое дело, что режиссура

И насупили. Зритель окончательно ушел. Сначала с экрана — как персонификация реальности. Потом из зала. Потом и фильмы из кинотеатров исчезли. И пошло:

А-а-а, рэкетиры-хулиганы,
А-а-а, проститутки-наркоманы,
А-а-а — и зеленый попугай.

Вот что добивает сегодня наш кинематограф, вот что превращает его в ряд «отдельно взятых» производственных единиц-невидимок. Не все — всевластие и некомпетентность акул-предпринимателей, не нищета государства и равнодушие чиновников-бюрократов — нет. Самоубийственная серьезность «творцов», их запредельно высокомерное отношение к наличной реальности вкупе с жаждой самовыражения во что бы то ни стало. Зритель как часть, как составляющая этой реальности, и в прежние-то времена являвшийся в нашем кинематографе величиной по преимуществу номинальной, ныне исчез вовсе. И именно потому, что он принадлежит этой самой реальности, к коей нынешний кинематограф относится даже не с аристократическим презрением, но с каким-то поистине марсианским ощущением своей изначальной отчужденности. Помилуйте, мы из другого пространства-с! Безобразное ныне — самое изысканное, самое утонченное, эстетизм навыворот.

Как хотите, но если есть здесь культурная традиция, то идет она от Смердякова да Епиходова с лакеем Яшей, ибо своей поэтикой-ужимками более всего их напоминает, «прорвы» да «бездны» утонченного-с «соцарта».

Так вот, когда западник из западников, маэстро из Голливуда, постановщик «фильмов для американских домохозяек» Андрон Михалков-Кончаловский возвращается после «столь долгого отсутствия» в эту самую реальность, то, в отличие от местных творцов, он обнаруживает в ней — самого себя. Ибо для него оказывается безусловной та истина, что презренная эта, многажды всеми нами преданная анафеме реальность и есть... мы сами. Вне ее нас не существует. И виртуозным движением, элегантнейшим поворотом камеры вписывает он себя в это пространство, подтверждает свое присутствие в нем, будто и не уезжал никуда.

В его фильме торжествует почти утраченное современным кинематографом умение, спо-

---

— это нечто среднее между психиатрией и акушерством: нужно помогать рожать безболезненно, нужно давать ощущение, что человек свободен, что он сам творит. Такой замечательный режиссер, как Майкл Николс, говорит, что режиссер должен быть похожим на родителя, которого дети тащат в разные стороны, а он слегка сопротивляется, но все время уступает. Мы все дети, если уж на то пошло. Но актеры — дети особые. Они уязвимы. И отсюда этот их постоянный страх, истерики, чувство неполноценности, алкоголизм, чрезмерное самоуничижение или, наоборот, чрезмерная гордость и хамство. Они всего боятся, и их страх нужно компенсировать иллюзией уверенности в них.

По сравнению с западными российские артисты в профессиональном отношении выше. По одной причине: наши никогда не знали демократии, а чем свободнее человек, тем менее он способен притворяться. У «них» — взаимотношения по горизонтали. У нас — по вертикали, и с начальством, и с подчиненными. У нас начальник может быть холуем, а выйдет из кабинета начальника побольше — и в ту же секунду станет хамом. Это свойство определенной ментальности, наш человек легко притворяется. Для американца, скажем, так перестраиваться немыслимо. А мы в этом смысле — нация свежая. Но и эмоциональная — нам свойствен нерациональный подход к реальности. Дело не в технике — дело в ментальности. При этом наш актер, в отличие от американского, ленив. Текста не знает. Курочка Ряба текст знала, а Чурикова —

собность длить кадр до тех пор, пока он не зафиксирует движение времени через изменение... как бы выразиться поточнее? — качества информации. Кадр в кино сегодня тяготеет к кадрику-картинке: сколько ни длись, а ничего нового не произойдет. Знак — он знак и есть. В «Курочке Рябе» же кадр тянется до тех пор, покуда эти рожи, хари, морды, ряшки не обернутся личинами, а за ними пойдут просвечивать лица с живыми глазами. Ну да, жизнь эта, житуха, перемолола героев «Истории Аси Клячиной...», сглодала, но...

И вот тут вроде даже напрашивается слово «без остатка» — но в том-то и дело, что остаток — остается. Этот живой блеск глаз в первую очередь камера *у-лавливает*, *от-лавливает*, протягивая кадр. Живые они, те герои, нет — эти люди, в том-то вся соль.

Живые-то живые, а жизнь какова?
А жизнь такова, какова она есть.
И больше никакова.

Я уж и не помню, чьи это строки, помню только, что последних предперестроечных лет. И вдруг обнаруживаю, что, думая о «Курочке Рябе», постоянно натыкаюсь на цитаты, нет, скорее, на интонацию искусства тех лет: поэзии ли, прозы, кино — неважно. Важно другое — тот затаенный, интимный даже опыт, тогда отложившийся, вниманием обойденный, не осмысленный до сих пор. В 70-е, когда напрочь рухнули иллюзии насчет «социализма с человеческим лицом» и пр., и пр., когда реальность в общем-то впервые открылась такой, какова она есть, — вдруг стало ясно, что другой нам не дано, куда нас ни забрось, ибо мы сами — плоть от плоти ее, а она — от нас. И может, впервые ощутили мы тогда странное это чувство, которое любовью можно назвать лишь наспех, наудачу, ибо нет под рукой другого слова — может быть, нежность печальную? — ко всему этому трижды проклятому, постылому и единственно своему миру. Испытали то, что испытал писатель Антипов из последнего классического романа русской литературы со знаменательнейшим названием «Время и место», когда с разрывающимся сердцем выносили его из дому: не было лучше этого времени и этого места. Коль любишь себя, то будь последователен и распространи свою любовь на то, что вокруг тебя. На реальность в целом, точнее, жизнь вокруг.

Знание того, где пролегает граница между жизнью и искусством, для художников, разумеется, обязательно. Но для истинного художника не есть ли главное — знать, где проходит граница между жизнью и не-жизнью? В том-то и штука, что правота жизни заключается не в ее разумности, правильности, толковости, комфортабельности, наконец — она может быть (и чаще всего бывает) бестолковой, сумбурной, дикой, неустроенной, — а в том, что она живая, то бишь способная к постоянному изменению и обновлению. Она что-то обещает.

Скажу откровенно: умение отличать жизнь от не-жизни всегда восхищало меня в авторе «Курочки Рябы». С «Первого учителя» он зачаровывает картиной, где одно на наших глазах отмирает, другое нарождается (или обещает народиться), и процесс этот неостановим, вечен. Что-то от волшебства, от волхвования виделось мне в том, как в течение нескольких мгновений нечто только что дышавшее, преисполненное значения, превращалось в роскошную, изысканную декорацию, за которой развертывалось безбрежное, своей безбрежностью пугавшее пространство. И в «Дворянском гнезде», и в «Истории Аси Клячиной» и в «Дяде Ване», и в невероятном, необъясненном (а может, и необъяснимом) «Романсе о влюбленных», и в «Сибириаде», и в «Ближнем круге».

Мне кажется, что загадка этого пространства долгие годы была для Андрона

нет. И Чехов еще говорил, что наш артист талантливее Сары Бернар, а вот все в буфете сидит.

...Западным продюсерам кажется, что картину с крупной кинозвездой продать легче. И это правда. Европейская звезда имеет на рынке цену, а наши артисты, как дохлые кошки, цены не имеют. Я уж не говорю о том, что они не владеют ни одним иностранным языком. Во-вторых, есть в фильме западная звезда или нет ее — в Америке наши фильмы, как и любые другие иностранные, не смотрели и смотреть не будут. Американцы смотрят кино только про себя. К тому же там очень мало фильмов, рассказывающих про американскую жизнь по-настоящему. Америка вообще не занимается картинами о жизни — там делают кино для того, чтобы повеселиться. Рассчитывать на успех в Америке бессмысленно, если он бывает — это чудо. Вот было чудо — «Москва слезам не верит». И если думать, что снимать кино нужно, как у них, и это гарантирует тебе успех, то лучше не снимать вообще. Они все равно сделают это лучше. А нам лучше попробовать снять приличную картину о своей собственной жизни. Если она будет приличной — кому-то все равно она будет интересна.

Михалкова-Кончаловского основным источником вдохновения, и вдохновения мучительного, душу разрывающего. (А может, даже гибельного, если вспомнить потрясающую чеховскую мысль о том, что частой причиной самоубийств в России является страх перед непреодолимостью пространства.)

И вот «Курочка Ряба» в этом смысле — исключение. Как сказала одна моя умница-коллега: это спокойная картина. Не в смысле: холодная, вовсе нет! — а просто: без терзания, без надрыва, который возгоняется в изощреннейшую художественную форму. Потому что, похоже, Михалкова-Кончаловского отпустило. Не то чтобы загадка перестала для него существовать или пространство само — нет. Просто отпала внутренняя необходимость эту загадку решать. Она здесь принимается как данность. Как неизменная, постоянная величина этой невероятной российской жизни. Или, может быть, само воплощение ее? Есть — и слава Богу. Продолжаем жить. *Нор-мально!*

Что изменилось? Выскажу свою догадку. В 70-е кинематограф Михалкова-Кончаловского жив был предчувствием грандиозных перемен, тотального обновления, которое вот-вот должно было наступить. И — всё не наступало. «Человек будущего еще спит» — вот последняя фраза из сценария «Сибириады». И вот — все сдвинулось наконец, все перемешалось с восхитительной наглядностью. Уже не на пороге мы этого пространства — шагнули в него, глаза зажмуря. Или — раскрыв широко. Но мы уже там все. И он, Андрон Сергеевич Михалков-Кончаловский, там. Сидит, куражится, нас встречая, с наполовину обритой головой: входите, господа-товарищи, тут все свои.

Заметьте, впервые он — внутри этого пространства. Когда в первый раз появился на экране в своем собственном фильме — в «Романсе о влюбленных», — он был за камерой, по ту сторону съемочной площадки. В «Курочке Рябе» он — вместе со всеми. И пестрый мусор — отработанный материал — сегодняшнего нашего житья-бытья не восхищает, не бередит его душу, как было в «Дворянском гнезде» или «Романсе о влюбленных». Но и не страшит. Ибо прошедшее отпето им и оплакано многократно и, похоже, окончательно. Мишуру плакатов и портретов, митинговых-лозунговых текстов, сюжетных ходов и приемов — всю эту пестрядь перебирает он нынче, как предпраздничный сор, как продукт расчищаемого пространства. Не оттого ли есть в картине некое предчувствие праздника?

Как в стихах удивительного Александра Тихомирова, написанных в глуши 70-х:

> Догадался по многим приметам,
> Что идем мы на праздник большой,
> Станем добрым и мыслящим светом,
> Что у каждого есть за душой.

Как бы поточнее назвать это ощущение? Обреченность, как ни странно. На иную, новую жизнь. Не лучшую и не худшую, а — другую.

Ничего еще не ясно: как все повернется, куда — неизвестно, какие сюжеты ждут в этой новой жизни, но старая уже завершилась, изживает себя, к концу подходит. И страшно, и весело — одновременно. Еще держатся по привычке за прежние мифы, еще таскают портреты бывших отцов Отечества и выцветшие полотнища алые, но все это происходит уже в другой жизни, и потому — и щемит, и смешно.

Собственно говоря, принцип комизма «Курочки Рябы» того же рода, что и у Чаплина в финале «Пилигрима», когда герой своей классической походкой бежит одновременно по территории двух государств — как двух миров. Смешение «французского с нижегородским» — неотъемлемая примета сегодняшней нашей действительности. Упоительное сочетание несочетаемого — вроде

...Я думал, что картину, как она задумывалась, я буду снимать с И.Саввиной. Но она прочитала сценарий и увидела в нем оскорбление русской жизни. И отказалась сниматься. Это колоссальный, мужественный поступок с ее стороны — отказаться от роли в ее положении, в ее возрасте, при ее желании работать. Но на такой же мужественный поступок пошла и И.Чурикова, взявшись за эту роль. За этой ролью целый шлейф всего. И Чурикова принесла в картину свою чистоту, свою какую-то наивность... В ее устах благоухает даже мат. Она умеет быть смешной, она прирожденный клоун, а это в актерах большая редкость. Заставить плакать гораздо легче, чем заставить смеяться. Конечно, я мог бы и не использовать это ее качество, особенно если помнить ту, прежнюю, Асю. Но дело в том, что никто ту Асю и не помнит, кроме нашей русской интеллигенции, для которой картина была в определенном смысле знáком. А все остальные забыли, и ничего в том страшного.

...В Америке любят победителей. В Америке победитель — герой. Если он в «роллс-ройсе» и обвешан золотыми цепями, на него смотрят с обожанием. А в России кого любят? Неудачников. Всю жизнь любили. Под забором будешь валяться или сдохнешь, тогда и скажут: гений.

«рэкетира Серёньки». Казалось бы, одно из двух: либо «рэкетир», либо «Серёнька» — ан нет, именно так. Как и демонстрация с красными флагами под новомодный шлягер «Бухгалтер», воспевающий профессию, ныне грозящую престижностью своей затмить столь романтизированную профессию путаны.

Вот почему, наверное, впервые так нежен автор к героям, одержимым комплексом державного дитяти, с такой энергией и му́кой описанного им — во всех его картинах. Почвы для него уже, слава Богу, нет. Хочешь не хочешь, а — «сами себе цари, сами государи». Не потому ли так ослепительно трогателен в своей безнадежной ребячливости непутевый бывший Асин хахаль Степка в блистательном, виртуозном исполнении Александра Сурина? Ребячливое это, детское, теперь становится его личным делом, личной головной болью, и жалко его теперь до слез. И еще: так же жалко нас — какого потрясающего актера упустил наш кинематограф!

Впрочем, жалко всех: кроме маскарадных этих одежек, мусора этого, наготу прикрыть нечем. Вот к чему режиссер по-прежнему безжалостен, так это к умершим мифам. Кончился миф «счастливой колхозной жизни» и «светлого коммунистического будущего». Но и миф про то, что на Руси бабы не любят, а жалеют, — тоже кончился. И этот классический русский пейзаж — тоже на исходе, превратился в цветную картинку, в знак (не потому ли оператором Михалков-Кончаловский пригласил Евгения Гуслинского — отличного цветовика, чей кадр тяготеет к законченной живописной картинке?) — а ведь как дышал он у Георгия Рерберга в «Асе Клячиной...», какой живой был! Что ж, новое время — и пространство другое...

И модальность — тоже другая. Если бы да кабы. Ведь вся история про яичко из чистого золота — фикция. И яичко — фикция, подделка, и деньги, за него полученные, — тоже фикция: «кукла». И все остаются при своих — сюжета как и не было. Самое замечательное в картине — первая половина, когда ничего не происходит — и происходит всё. А что до фабулы как таковой, или, как любили выражаться теоретики 20-х с легкой руки Виктора Шкловского, «фабульного анекдота» (здесь это определение как нельзя более к месту), то не играет ли он тут роль глиняной формы, которую заливают раскаленным металлом, а потом снимают, когда металл остыл?

Но что ж тогда не фикция? А сама курочка. Та самая, с колыбели всем нам знакомая, вместе с репкой да колобком.

И вот здесь позволю себе задать вопрос, мягко выражаясь, некорректный, но давно меня занимавший: о чем все-таки сказка про курочку Рябу? Какой, так сказать, ритуальный мотив в ней закреплен или ритуальный жест? В детстве-то не задумываешься, сам текст с его ритмом воспринимаешь как чудо и — о чуде повествование. Как Сказку Сказок, одним словом. Эталон сказки. Все чудесно: и яичко золотое, и разбить его никак не получается обычным образом, а у мышки — получилось. И конец, как в сказке водится, счастливый — утешила деда с бабой курочка.

А сейчас вроде как озарило: Господи, да ведь уникальная это по своему прагматизму притча! Зачем деду с бабой в обыденной их жизни золотое яичко, то бишь чудо? Им бы свеженьких, из-под курочки, поесть, чтоб силы поддержать. Им простое яичко требуется в обыденной их жизни.

Но, с другой-то стороны, курочка все равно остается волшебной: говорит человечьим языком, яичко может снести какое угодно: хоть золотое, хоть простое — какое ей, Рябе, вздумается.

Так, может, в том-то все и дело: жить в постоянном присутствии чуда? Не обязательно, чтоб оно себя поминутно проявляло и демонстрировало — хлопотно это и утоми-

---

У нас не прощают успеха. К богатству относятся как к греху. В России люди не изменились за последние четырнадцать веков, с тех пор как разошлись католицизм и православие. Как догматическая религия относится к богатому? Ему, мол, в рай не попасть. Почему большевикам в России было очень легко? Потому что когда наш человек крадет у богатого, он приближает его к Богу, делая беднее. У нас не хотят быть богатыми и не хотят, чтобы перестал быть нищим другой. Если у кого-то в каждой комнате по телевизору — значит сволочь. Такова наша ментальность. Это ни хорошо, ни плохо, просто так есть.

...Посмотрим, что скажет зритель. Меня больше всего интересует сейчас, как будет смотреть нашу картину российская публика. Будет ли зритель смотреть ее вообще? А этого никто не знает. И главное — как ее показать, как сделать, чтоб фильм увидели? У нас сегодня ничего нельзя увидеть, и для чего мы снимаем кино — неизвестно.

тельно в повседневной жизни. Но жить одной лишь обыденностью, вне чуда, вне праздника — не страшнее ли в нашем Отечестве? Да и возможно ли вообще?

И может быть, вправду вера в то, что чудо (как его ни назови) неизменно здесь, рядом — рождает то невероятное, неописуемое чувство свободы, когда тебе не страшны ни ты сам, ни мир вокруг, и ты спокойно размещаешь себя в пространстве, уже не изнемогая от страха беспредельности его? Когда возникает тот самый желанный кураж и душа в кои-то веки без опаски вырывается наружу, не озираясь пугливо по сторонам.

Вспоминаю, как начинала в 60-е Инна Чурикова. Ведь уверенно шла к тому, чтоб занять место комедийной звезды номер один, ранга Фаины Раневской. Не клоунессы даже — блаженной, юродивой, дурочки. И благо, что появился Глеб Панфилов — а то ведь со своим темпераментом, да в таком амплуа могла она разнести к чертям весь экранный мир 70-х. Но — загнала внутрь, и с этим внутри и жила, и творила. И вот в «Курочке Рябе», по сути, вулканический выброс накопившегося произошел. Рвануло — да как! И — никакой катастрофы. Чему суждено стоять — устояло, а чему пришла пора рухнуть — само рушится.

И у Геннадия Егорычева — Чиркунова, совершенно удивительного, в каждом жесте, в каждой интонации клокочет, поет это упоение свободой. Чувство хозяина — не земли, не хоро́м своих — собственной жизни. Этот счастливый хохоток, тридцать лет спустя объявившийся (в той-то картине его не было!): не страшно уже, прожил жизнь, одолел ее, выдержал — не сломался.

И он ведь существует в присутствии своего чуда — Аси. И уже не то чтоб не нуждается он во взаимности, но отсутствие ее для Чиркунова не смертельно. Страшнее, если бы Аси не было. В той картине однокомнатную «хрущобу» предлагал ей в городе — отказалась. Ладно, оставил квартиру, в бомжи подался. В этой картине сколько-то-тамкомнатный дом отгрохал. Тоже отказалась. Спалил. Не страшно. Новый выстроит. Уж не село ли новое в подарок Асе Клячиной в следующем фильме подарить собирается? А ведь сможет.

Бог ты мой, да уж не собственный ли сюжет в истории Чиркунова сам автор отыгрывает? Ведь какие бы концепции он ни выстраивал, как бы свои работы ни объяснял — за всем, что он здесь, в России, делал, стоит... да нет, не стоит — прет такое ощущение этого мира как чуда, что наконец, четверть века спустя, становится мне понятно, почему, начиная с «Дворянского гнезда» («Асю-хромоножку»-то увидеть довелось впервые только семь лет назад), от каждой здешней (подчеркиваю — только здешней) его картины сердце сжимается и горло перехватывает. Мастерство? Да, и это. Но это восхищает и у других. Здесь же потрясает, ошарашивает зрелище чужой любви. И я догадываюсь, что тут для Андрона Михалкова-Кончаловского и располагается жизнь, его жизнь, как бы он ее ни хоронил и как бы далеко ни уходил от нее. А вот приехал опять, посмотрел: жива эта жизнь. Значит, порядок.

Впрочем, все это концепции, а суть все-таки в другом.

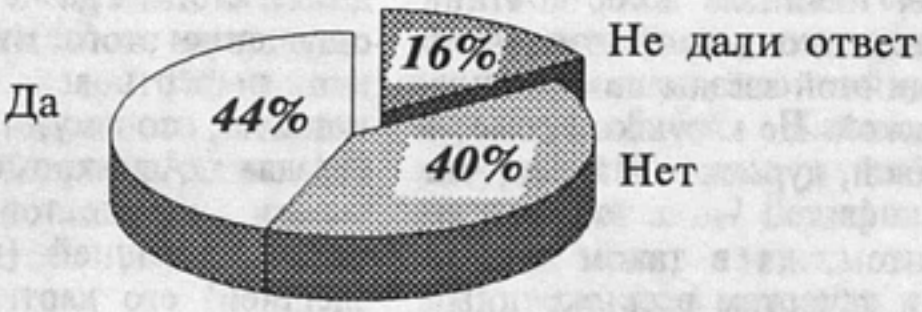
...Идут деревенской улицей немолодые уже мужик с бабой: он в ватнике, у нее два кочана капусты под мышками. И поют: «Во субботу день ненастный». Не пьяные, не двинутые — просто так, захотелось — и поют. Мало ли чего человеку хочется, пока он живой. А раз живой — значит порядок. Все нормально. И нам жить можно.

Нормалёк.

Лидеры общественного мнения кинематографистов о национальнном вопросе

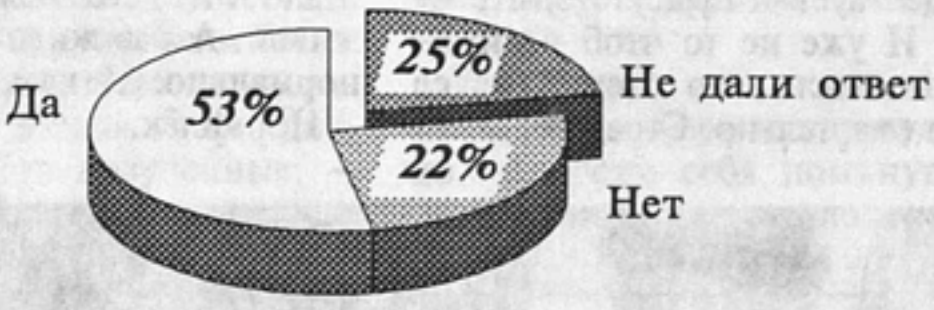
Опрос проведен фирмой «Дубль-Д» по заказу журнала «Искусство кино»

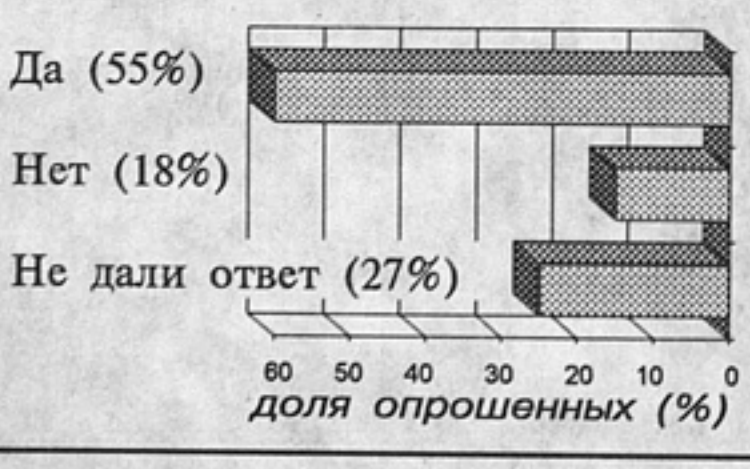
Национальность — такое же врожденное свойство человека, как цвет глаз или пол



Самоидентификация с определенной национальностью — это результат воспитания, влияния среды и освоения культуры

Нация — это совокупность людей, объединенных территорией и государственностью, поэтому нация — это полиэтническое образование

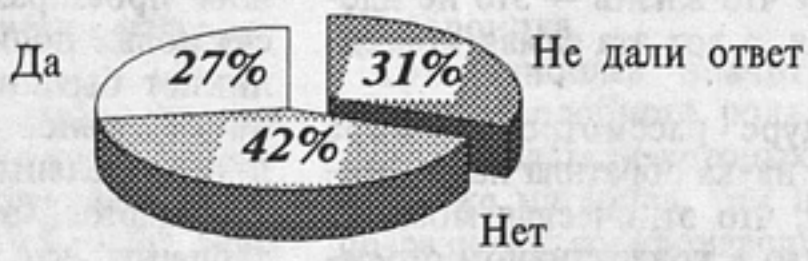


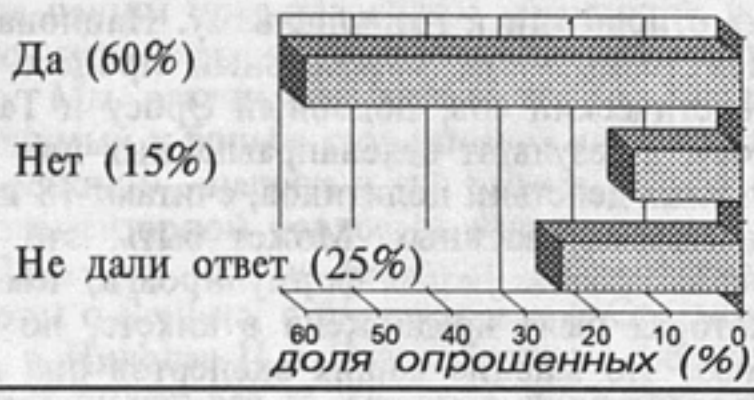


Каждая нация имеет право на свою территорию и государственность

Совместная жизнь народов сама по себе не приводит к национализму. Национализм — это лозунг, выдвигаемый для политической борьбы

Если народ начал борьбу за свое самоопределение, его не могут остановить танки и пушки





Для сохранения и развития этноса не нужна «этническая» государственность и своя территория. Достаточно культурной автономии

В. Дубицкая

Российские кинематографисты vs западные постмодернисты. Ничья

«Мы христиане в силу тех же причин, по каким мы являемся перигорцами или немцами», — написал Монтень. Что он имел в виду, непонятно. Великий скептик, видимо, считал свою мысль парадоксальной — приравнять христианство Европы к имманентным свойствам человека — таким как национальность. История XX века заставила европейцев усомниться именно в последнем — врожденности этнической принадлежности.

Интерпретация этнических вопросов сегодня опирается на два подхода. Один был бы, безусловно, понятен и в XVI веке. Он также разделяется создателями ленинской национальной политики, сталинского определения нации, идеологами национально-сепаратистских движений в бывших советских республиках, да и всей отечественной этнографией, включая Ю.В.Бромлея и его оппонента Л.Н.Гумилева. В своих крайних формах эта точка зрения скатывается к социобиологическим категориям и рассматривает этничность как «расширенную форму родственного отбора и связи», как «осознание групповой принадлежности, заложенное в генетическом коде». Короче, кровь — не водица...

Буржуазная же наука в это время пережила революцию, которая нашей так и не коснулась, зато совпала с периодом национально-освободительных революций, на Западе именуемых феноменом этнического возрождения. Суть смены эпох в западной науке заключалась в отказе от позитивистской методологии. (Наши обществоведы, которые позитивизм всегда критиковали за то, что он не во всем следовал марксизму, сегодня, по иронии судьбы, остались его последним оплотом.)

В 60-е годы текущего века ученые задались, наконец, вопросом, которым интересовался еще Понтий Пилат: «Что есть истина?» Но в отсутствие лучшего собеседника они обратились к современным им философам и, в отличие от Пилата, получили весьма

конкретный ответ на этот вечный вопрос: истина — это лингвистическая конструкция из интерпретационного репертуара некоторых социальных групп. Или что-то в этом роде. И поняли. Поняли, что пора умывать руки. Что вечных истин нет, что ничего позитивного наука не содержит, а единственно интересная для нее область применения — изучение того, как люди используют придуманные учеными или другими деятелями понятия в своей речи, аргументации — попросту говоря, дискурсе — и что из этого получается. Потому что жизнь — это не идеальная конструкция, а вот эта самая повседневность.

Сменившая ракурс рассмотрения мира постмодернистская наука обратила наше внимание на тот факт, что этническая мобилизация — это средство в коллективном стремлении к материальному преимуществу на социально-политической арене, а также «самый дешевый и надежный способ, с помощью которого может продвинуться политик, которому больше нечего предложить» (К.Поппер). Что национальность — это интеллектуальный конструкт, социальная роль, сознательно и заинтересованно избираемая индивидуумом и группой. Что история народа, да и сама «номенклатура» народов в большой степени является редукцией прошлого к настоящему, использованием истории в качестве ресурса для решения современных политических задач.

Народ при таком подходе понимается как группа людей, члены которой не только разделяют общее название и элементы культуры, но главное — обладают чувством солидарности. По выражению Эрнста Гелнера, национальность — это постоянный внутренний референдум на принадлежность и лояльность к той или иной коллективной общности. Как видим, этнокультурное многообразие людей не сходит с исторической арены, но оно все больше переходит в сферу субъективную, духовную и политическую.

Ну, что тут скажешь? «Мы диалектику учили не по Гегелю», как когда-то утверждалось в крылатой фразе (почему-то не без гордости). Как известно, национальный вопрос наши люди изучали не по книгам и научным дискуссиям. Нам тоже есть что сказать. Во-первых, национальность, по мнению 80 процентов лидеров цеха кинематографистов, — это результат социализации, освоения культуры, влияния среды, а не просто врожденное свойство, как цвет глаз или пол.

Во-вторых, нация — образование полиэтническое. Опять же — мнение большинства, хотя на этот раз перевес небольшой, всего 53 процента. И опять «правильный», с точки зрения «ихней», постмодернистской науки, ответ. А если нация полиэтнична, то мнение о том, что она имеет право на свою территорию и государственность, может рассматриваться как направленное против сепаратизма отдельных этносов (хотя это все-таки, наверное, отрыжка экзамена по марксизму), то есть вполне цивилизованное, опять же по западным меркам. Сегодня, когда этнический рисунок любой части России похож на лоскутное одеяло, когда на бывших просторах империи «самоопределяются» новые политические элиты, а кровь проливают бывшие советские граждане разных национальностей, — сепаратистские лозунги просто нелепы, если не преступны.

Думается, это хорошо понимают наши эксперты, что особенно ясно проявилось в их отношении к национализму. Национальная рознь — не объективный процесс, не генетический зов, подобный Эросу и Танатосу, а результат целенаправленных или неумелых действий политиков, считают 78 процентов опрошенных. Может быть, это несколько более резкая формулировка, чем та, которая была предложена в анкете, но думаю, что мнение наших экспертов она выражает верно. А вот высказывание одного из воюющих этнопрезидентов — «если народ начал борьбу... его не остановить!» — в интервью было дано почти без изменений. С ним не захотели согласиться три четверти опрошенных. С нашей стороны это, конечно, была провокация, простите великодушно. Но тем дороже результат.

И наконец, логическим завершением позиции кинематографической элиты является выраженное большинством в две трети голосов согласие с тем, что подлинное самоопределение народа в современном обществе лежит не в сфере политики, не в образовании этнического государства (это не решение проблем, а рождение новых, как за короткую постсоветскую эпоху мы имели достаточно возможностей убедиться), а в сфере культуры, в создании культурных автономий внутри единых государственных границ.

Один из способов решения этнических проблем, найденный цивилизованным миром, — это гражданская или политическая нация, полиэтническое образование, объединяющее граждан одного государства. Создание такой «новой исторической общности» требует сознательного конструирования общих символов, ценностей и мифов. В этом деле первая скрипка у интеллигенции. По-моему, кинематографическая интеллигенция к этому готова. Бог в помощь, господа!

Н. Сиривля

Три песни о Родине

Дореволюционная Россия для нас сегодня — быть может, самая непознанная и загадочная страна. И не потому, что мы о ней мало знаем. Не только потому, что версия основных событий отечественной истории, предлагавшаяся советской наукой и школьным образованием, была идеологически извращена.

Дело, вероятно, и в том, что редукция исторического самосознания до уровня идеологического мифа, аккумулирующего энергию ненависти и политической борьбы, придала нашим представлениям об истории исключительно плоский, односторонний характер. Мы разучились видеть ее смысл, не сводимый к борьбе сторонников «прогресса» и «реакции», «наших» и «не наших», то есть — к элементарной борьбе за власть.

Заметим, что и сегодняшние яростные споры о Ленине, о большевиках и Столыпине, о Николае II и Иване Грозном в основе своей имеют все то же стремление каких-то политических сил обосновать собственную позицию, собственное видение будущего России и значит — собственные притязания на право управлять государством.

Этот идеологически-политический подход к истории абсолютно закономерен и в какой-то мере совершенно необходим. Но в нынешней культурной ситуации более насущны и актуальны не столько процессы смены исторических оценок, сколько изменения в самих основах эмоционально-личностного отношения к прошлому, проявляющиеся главным образом не в сочинениях политической публицистики, но в искусстве. Особенно же это касается кинематографа с его возможностями воссоздания визуального, чувственного образа вновь открывающейся нам забытой, потерянной цивилизации.

Попытки кинематографической реконструкции «России, которую мы потеряли» в нашем кино предпринимались неоднократно. При этом создатели игровых картин в своем погружении в пучины навсегда ушедшей, неведомой жизни опирались в основном на литературные тексты той эпохи, что в определенный период породило в нашем кино великое множество экранизаций, главным образом почему-то Леонида Андреева и А.И. Куприна.

Неигровой кинематограф шел другим путем. В его распоряжении оказались не просто памятники, в литературном, косвенном преломлении зафиксировавшие стиль эпохи, ее конфликты, сюжеты, характеры, атмосферу... Но материал, передающий самое что ни на есть непосредственное и реальное течение той жизни, — архивная кино- и фотохроника.

Три наиболее значительные неигровые картины подобного рода, «три песни о Родине», создатели которых, опираясь на один и тот же материал, тем не менее абсолютно по-разному воспроизводят на экране образ дореволюционной России, дают нам повод поразмышлять о различных путях и методах исторического созерцания, обнаруживающихся сегодня в нашей культуре.

Сказание о невидимом граде Китеже («Россия, которую мы потеряли»)

Фильм «Россия, которую мы потеряли» — вторая часть публицистической трилогии о России — снят Станиславом Говорухиным в 1992 году, когда он еще находился на полпути из лагеря «прорабов перестройки» в лагерь «защитников Белого дома». Первый фильм трилогии «Так жить нельзя», обличающий власть КПСС, произвел в обществе грандиозный эффект. В 1990 году его смотрела вся страна; и если кто-нибудь еще сомневался, то после картины все окончательно поняли: точно, так жить нельзя.

«Россия, которую мы потеряли» сравнимого по силе эффекта не произвела. Хотя она тоже была снята в духе перестроечной публицистики, преисполнена благородного обличительного пафоса и так же точно притязала на возвещение Истины в последней инстанции. Это отсутствие глобального резонанса для многих тогда оказалось полной неожиданностью. Помню большую статью А. Минкина в «Московском комсомольце», половину которой составлял подробный реестр исторических ошибок Говорухина, другую половину — перечень пунктов, в которых автор был согласен с создателем фильма, но самым сильным местом был все-таки финал — недоуменный абзац по поводу того, что только что увиденная картина не вызвала у зрителей никаких бурных эмоций: они ее не обсуждали, не спорили, не хватали друг друга за грудки. Им уже было почти все равно, что́ там была за Россия и где мы ее потеряли.

Фильм Говорухина был адресован как бы другому зрителю. Эмоциональное единство общества, охваченного в первые годы перестройки каким-то обличительным экстазом, было к тому моменту уже утрачено. Так же как, впрочем, и сам феномен абсолютного «морально-политического единства» — коллективного единства основных жизненных представлений, свойственного советскому народу.

Картина осталась своеобразным памятником этой ментальности, которая, перестав быть всеобщей, не канула, однако, в небытие и даже не потеряла какой-то доли влияния. Во всяком случае, носители ее — сам Говорухин в первую очередь — люди у нас сейчас в политике не последние.

Сюжет картины прост. Режиссер, только что пришедший к окончательному убеждению, что «так жить нельзя», что все вокруг ужасно и власть КПСС довела страну до полного краха, неожиданно открывает для себя землю обетованную: ею оказывается Россия до революции 1917 года. Этим открытием он просто и проникновенно делится с окружающими.

Россия, которую мы потеряли — великая, богатая страна, где народ успешно трудился на полях, заводах и шахтах, где в рекордно короткие сроки была построена мощная сеть железных дорог, где была почти всеобщая грамотность и мясо стоило 15 копеек фунт. Окружающие государства Россию уважали, единственной угнетенной нацией в ней были евреи, правил страной благороднейшей души государь, тонкий человек и замечательный семьянин. Мягкость души государя и его поглощенность семейными заботами, отчасти отражавшаяся на течении государственных дел, компенсировалась усилиями мудрых советников и министров, из которых главной надеждой России был, конечно же, П.А.Столыпин — усмиривший беспредел революции 1905 года, начавший проводить земельную реформу и создавать в России гражданское общество, предательски убитый в театре разбойником-террористом Багровым. В России была мощная армия, проявившая чудеса мужества и героизма во время Первой мировой войны, и в общем, если бы не революционеры, и особенно большевики, и особенно самый зловредный из них — Ульянов-Ленин, Россия в течение двух-трех десятков лет стала бы вровень с самыми передовыми государствами Европы и мира.

Опровергать эту концепцию бессмысленно. Она в достаточной степени опровергнута самим катастрофическим ходом истории. Здесь любопытно другое: с какой точностью до деталей утопический образ дореволюционной России, созданный в фильме, повторяет очертания социальной утопии чисто советского, сталинского типа. Судите сами: трудовой энтузиазм, технократический размах и пафос великих строек, сильная армия, неоспоримый внешнеполитический авторитет, низкие цены, идеальный, любимый народом лидер и никаких антагонистических противоречий: все зло от вредителей-революционеров и от диссидентов-писателей вроде М.Горького, чей роман «Мать» был, по словам Говорухина, «почище бомбы и йшиынинга».

Эта языческая государственная утопия, конечно, связана какими-то нитями исторической преемственности с идеологией самодержавия, но отнюдь не совпадает с ней в деталях. Говорухин, не различая подобных тонкостей, автоматически воспроизводит в фильме тот вариант утопии, который усвоен им с молоком матери и настолько прочно укоренен в его советском подсознании, что оказывается архетипической основой любых политических построений.

Любопытно, что фильм этот снят безо всякого внятно артикулированного социального заказа и административного нажима. (Отношение Гово-

рухина к новой власти уже здесь заявлено как откровенно неодобрительное.) Перед нами редкий случай пропагандистского кино, сделанного автором исключительно по зову сердца, с тем чтобы заполнить образовавшийся в душе невыносимый идеологически-мифологический вакуум.

На самом деле «Россия, которую мы потеряли», которую потерял Говорухин и весь советский народ, — это фантомный образ самого сильного, самого передового на свете государства, созданный советской пропагандой. Государства, в котором все мы благополучно жили, не замечая реальности.

И фильм являет собой столь же удивительный пример игнорирования реальности, только речь здесь идет о прошлом, а не о настоящем и будущем. Это фильм-миф, в котором, однако, мифологическая природа изображаемого не осознана — иначе говоря, не является для автора сознательно поставленной эстетической задачей. Его усилия, наоборот, направлены на то, чтобы придать всему на экране статус документально подтвержденной истины. Это неосознанное противоречие определяет весь эстетический строй картины.

Реальная действительность, документально запечатленная средствами кино, в фильме явно на втором плане. Ведущее начало здесь — слово. Но главное в постоянно звучащей за кадром авторской речи — даже не абстрактный и общий смысл рассуждений, а интонация, выражающая субъективные эмоции говорящего. Богатство интонации здесь поразительное: за внешним спокойствием и сдержанностью — пафос обличения, сарказм, гордое достоинство наследника великой империи, невероятная теплота, почти умиление в голосе, когда речь заходит о царской семье, гнев и горечь, когда речь идет о ее убийцах... Собственно, основное содержание фильма выражено именно с помощью интонации, и для определенной части зрителей, которые привыкли реагировать исключительно на этот канал воздействия, большего и не надо; если их позиция изначально совпадает с авторской, они будут убеждены и поверят каждому слову.

Преобладающим риторическим приемом у Говорухина является система броских контрастов и противопоставлений: Николай II — образец добродетели, Ленин — злодей, мошенник и немецкий шпион, рабочие в старой России — положительные и семейные, в современной — все как один пьяницы и люмпены, дореволюционная тюрьма — дом отдыха по сравнению со сталинскими лагерями (при этом режиссер все же упрекает царский режим в мягкотелости по отношению к «врагам народа») и т.д. При всей эффектности рассуждения эти содержат массу противоречий, в которых автор совершенно искренне не отдает себе отчета. Но так или иначе они проявляются на уровне собственно визуальном, там, где автор соприкасается с хроникой и фотографией.

Естественно, в части обличительной у Говорухина проблем с изображением нет: испитые лица представителей вымирающих северных народов, старушки из бараков, живущие по соседству с пустым грандиозным музеем Ленина, сормовские тетки с авоськами, бегущие за автобусом под пение Патрисии Каас и символизирующие тем самым тяжкую участь советской женщины, жуткая финальная фреска на тему «Вырождение нации», снятая у стен жигулевского пивного завода... — великое многообразие сюжетов и кадров, свидетельствующих против советской власти.

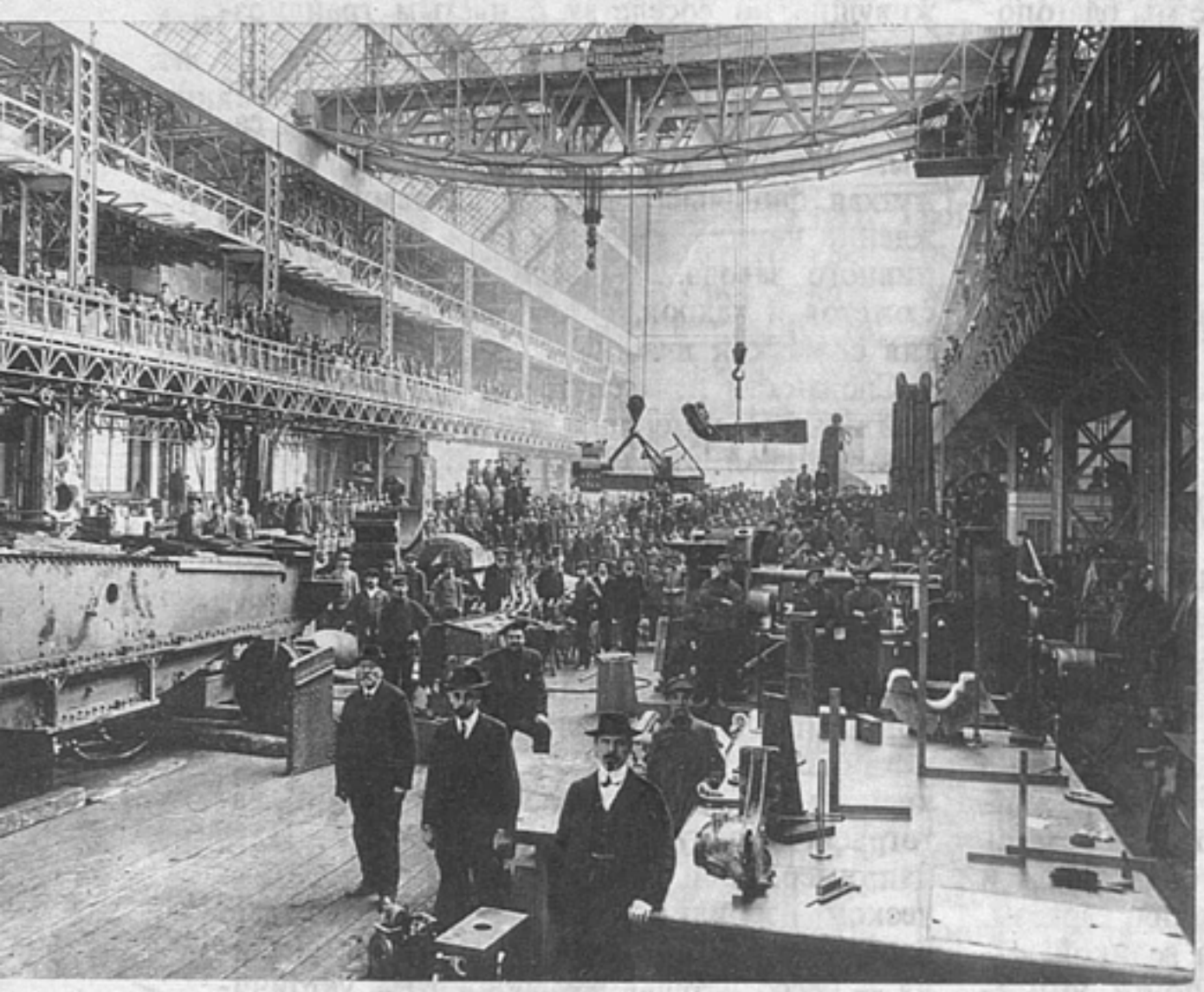
Сложности начинаются там, где на документальном материале автор пытается выстроить свой утопический образ «потерянной» России. Тут заметно, как он, особенно в начале картины, стремится монтировать изображение вообще и хронику, в частности, так, чтобы она соответствовала визуальным клише советского пропагандистского фильма: говоря о мощи России, он в бодром темпе чередует кадры работы станков и механизмов и к тому же озвучивает их, закрепляя тем самым их соответствие кинематографическому языку иной эпохи. Или, например, свои рассуждения о гастрономическом изобилии Говорухин сопровождает изображением потолка Елисеевского магазина — бессознательно воспроизводя устойчивую замещающую связь между гастрономическими и архитектурными излишествами, воспитанную в советском человеке созерцанием архитектуры ВДНХ.

Но не всегда, однако, хроника так податлива. Зачастую изображение в фильме очевидно противоречит закадровому тексту: лица сормовских рабочих на фотографии мало соответствуют утверждениям об их исключительной трезвости и высокой нравственности, а крестьянин в лаптях, идущий за плугом, плохо вяжется с рассуждениями о процветании сельского хозяйства... (Тут, чувствуя нехватку визуальных аргументов, автор вновь вынужден прибегать к слову: он вводит в фильм интервью с девяностолетними деревенскими старухами, которые еще помнят, что было при царе Горохе.)

Зачастую мы имеем дело также с квазииллюстрацией, рассчитанной просто на авто-

матизм восприятия: если слово сопровождается какой-нибудь картинкой, оно кажется нам более убедительным. Так, Говорухин в некоторых эпизодах просто воспроизводит на экране страницы документов и рукописей или же показывает самого себя в помещении какого-нибудь архива.

Впрочем, присутствие или отсутствие автора в кадре — элемент не такой уж случайный в структуре картины. Говорухин редко появляется на экране, когда речь идет о людях и событиях, ему не симпатичных,



«Россия, которую мы потеряли», режиссер С.Говорухин

он как бы судит о них отчужденно, со стороны, не желая вступать в контакт и каким-то образом отождествлять себя с ними. (Так, показывая в фильме множество мест, связанных с жизнью и деятельностью Ленина, он появляется на экране лишь однажды, в помещении парижского кафе, где берет интервью у местных завсегдатаев.) Но зато он охотно позирует, стоя у оркестровой ямы Киевского оперного театра, на том месте, где был убит Столыпин. Он лично демонстрирует нам памятный крест, установленный на месте Ипатьевского дома, в подвалах которого расстреляна царская семья. Он пробирается среди папоротников в уральском лесу, чтобы показать нам предполагаемое место захоронения царской фамилии... Присутствие автора в кадре, его скорбное лицо и представительная фигура, подобно всепроникающей актерской интонации, становятся в фильме дополнительным эмоциональным аргументом.

Автор как бы накладывает себя и свою картину мира поверх реальности, он не видит и не слышит ничего, кроме фантомных образов, соответствующих его неизбывной тоске по великой и сильной Державе. Он бессознательно, на новом материале, конструирует ее знакомый образ, заслоняющий собственно дореволюционную действительность от его сознания. Действительность эта мстит за себя, однако, самым неожиданным образом: отсутствие контактов с ней лишает грандиозную картину «России, которую мы потеряли» художественной, творческой, а значит и логической убедительности. За вычетом автора и его святой убежденности в собственной правоте, картина рассыпается на ряд частью банальных, частью нейтральных, частью никак не соотнесенных друг с другом изображений.

Фильм Говорухина демонстрирует известную творческую исчерпанность того сугубо идеологического и мифологического подхода к истории, который мы практиковали на протяжении многих десятилетий. Но в нынешней культуре подобный подход, к счастью, имеет альтернативы.

Песни и пляски смерти («Остров мертвых»)

Фильм Олега Ковалова «Остров мертвых» появился вскоре после картины Говорухина и многими был невольно воспринят как вариация на ту же ностальгическую тему «России, которую мы потеряли».

Действительно, и там и здесь на экране представала замечательно красивая, богатая страна, страна цветущей культуры, сметенная восстанием злой и низменной силы. И там и здесь — образ глобальной исторической катастрофы. И там и здесь в огромных масштабах использовалась дореволюционная хроника, воссоздающая забытую, теплую атмосферу ушедшего быта: заснеженные улицы, звон колоколов, девушки на лыжах в длинных пальто, порхающий снег, рысаки... (Более того, оба фильма начинаются едва ли не с одних и тех же кадров — из-за правой кромки кадра вдоль кремлевской стены тя-

нется по набережной Москвы-реки зимний обоз.) И там и здесь на экране обильно представлена царская семья...

Но только тогда, в момент эмоционального смятения и полной непроясненности сознания, можно было проглядеть вопиющую разницу между этими двумя картинами. Они не просто противоположны — они принадлежат разным мирам.

В той же мере, в какой фильм Говорухина идеологичен и героически игнорирует «объективную реальность, данную нам в ощущении», в той же степени картина Ковалова вся вырастает из необыкновенно сильных ощущений, переживаний и чувств, возникающих у автора при контакте с реальностью, вернее, с тем следом, который оставлен ею на ветхой, ускоренной, рвущейся целлулоидной пленке.

Этот чувственно воспринимаемый отпечаток ушедшей жизни, запечатленные мгновения, взгляды, лица, события, настроения, состояния души и природы для автора едва ли не важнее любых историософских схем, поисков ответа на вопросы «кто виноват?» и «почему все так получилось?». Какие-то варианты ответа на эти вопросы здесь при желании тоже можно найти, но они жестко и однозначно не сформулированы, и автор к тому же ни в коей мере не настаивает на их окончательности.

«Остров мертвых» — классический образец кино о кино. Диалог с историей, с прошлым, взятым в его кинематографическом — хроникально-документальном и художественном — измерении, ведется здесь языком кинематографа; ход истории постигается и интерпретируется с помощью монтажа и рапида, сложной раскадровки элементарных, статичных планов эпохи первоначального кинематографа и музыкально-шумовой фонограммы, озвучивающей эти движущиеся немые картинки.

Олег Ковалов в своем фильме обходится практически без слов (если не считать нескольких капризно-случайных титров; исключение, введенное словно бы только для того, чтобы подтверждать правило). Зато здесь есть скрип шагов по снегу, плеск воды, шум моря, стук копыт... Все эти звуки придают происходящему на экране дополнительное чувственное измерение. Но в отличие от картины Говорухина, который тоже несколько раз использует этот прием, звуки в «Острове мертвых» подчеркнуто ирреальны: они то возникают, то пропадают, иной раз мы видим на экране толпу и слышим звук шагов одного человека...

С помощью этого и разного рода иных кинематографических ухищрений Ковалов выстраивает на экране сложный космос, особое пространство, чувственная природа которого не совсем совпадает с законами здешнего мира. Это своего рода «острова блаженных», где бродят кинематографические тени давно умерших людей, где царствует закон «вечного возвращения» и какая-нибудь девушка с книгой все лежит и лежит у воды, и снова и снова взлетают голуби из-под ног женщины в сером пальто...

Парадокс, однако, состоит в том, что этот мир неподвижности и вечного возвращения вмещает в себя катастрофически стремительный и гибельный ход истории. Как будто бы над «островами блаженных» прошел чудовищный смерч, оставив навеки страшный след разрушения.

При всей своей сложной временно́й структуре: чередовании флэшбэков, повторов и «знаков вечности», вроде поразительного кадра вскипающей, набегающей на берег

«Россия, которую мы потеряли», режиссер С.Говорухин

волны, — фильм, в общем, строится по отчетливо хронологическому принципу. В нем ясно различима предвоенная и предреволюционная эпоха, события Первой мировой войны, Февральская революция, Октябрьская, голод и разруха 20-х, укрепление тоталитарной диктатуры в начале 30-х... Мы привыкли воспринимать все эти эпохи как разные временные миры, во всяком случае — то, что было до Октябрьской революции и после. Для нас это разные мифы, по-разному ценностно окрашенные реальности. И нам психологически трудно поместить Веру Холодную и хулигана с кастетом на одном острове.

Поэтому зритель, даже сочувствующий, предпочитает воспринимать фильм фрагментарно: про дореволюционную культуру — отдельно, про террор — отдельно, хотя при этом итог получается примерно такой же, как у Говорухина, — «лучшие стали худшими», «вырождение нации», «большевики загубили Россию»...

Тем не менее фильм обладает вполне определенным логическим и композиционным единством и раскрывает достаточно непривычный, нетрадиционный для нас взгляд на историю.

Эпоха первой трети XX века, взятая здесь, — это эпоха цивилизационного слома, эпоха последнего расцвета и окончательного крушения культуры модерна (если под модерном понимать научно-гуманистически-прогрессистскую модель цивилизации), три десятилетия, потребовавшиеся на то, чтобы девятнадцатый век сменился двадцатым.

Эту историософскую схему, более близкую западному сознанию, где она описана и сформулирована в классических сочинениях типа «Заката Европы» или «Восстания масс» (у нас она имела хождение в узких кругах, но никогда не опускалась на уровень подсознательного, аффективного восприятия истории, где безраздельно царило представление, разрубающее весь ход мировой истории на «до» и «после» революции, как бы на «до» и «после» Потопа), именно эту схему применительно к русской истории О.Ковалов попытался воспроизвести в своем фильме. Быть может, впервые она обрела здесь наглядное, чувственное воплощение. Оттого-то столь многое кажется нам в этой картине непонятным, непоследовательным и непривычным.

«Остров мертвых» — это кинематографическая феерия на тему «восстание масс по-российски». Мы и прежде знали, что начало XX века было в России эпохой зарождения массовой культуры. Но так случилось, что после всех потрясений и катаклизмов в порядке непосредственной культурной преемственности мы унаследовали лишь немногое, и это немногое было абсолютной, бессмертной ценностью — Чехов, Толстой, Блок, Художественный театр... Все остальное как бы смыло волной истории. С массовой культурой того времени мы долго не соприкасались и, выслушивая стенания великих по поводу деградации, чада, невыносимой духовной атмосферы предреволюционного десятилетия, качали головой и продолжали взирать назад с тихим благоговением, видя в своих грезах если не «золотой», то «серебряный» век.

И вот сегодня впервые нам предстоит увидеть и воспринять ту культуру в полном объеме, без идеологического кликушества (как, например, в фильме Э.Климова «Агония») и идеализирующей ностальгии. В «Острове мертвых» «серебряный век» предстает перед нами в неожиданной ипостаси: это бытовая, срединная культура, очаровательная, изысканная и... непередаваемо пошлая, являющая внимательному взгляду отчетливые признаки тлена и разложения. Это культура ресторанов и кафешантанов с восточными танцовщицами, дорогих публичных домов с грациями в греческом стиле, культура нескромных пикников, томного адюльтера и, конечно, синематографа...

Наряду с тенденцией ко все более беззастенчивому гедонизму автор в монтаже хроникальных и художественных кадров прослеживает еще и другую — тенденцию к массовости, унификации, бесконечному повторению. Все эти бесконечные процессии: раздача наград институткам, пожатие рук офицерам членами царской фамилии, эти шествия с огромными портретами царя и царицы (прообраз грядущих портретов и шествий), парады, спортивные состязания, бессмысленные развлечения, когда солдаты в виду царской семьи прыгают в мешках или лупят друг друга подушками... Мы видим, как телесное стремится к преобладанию над духовным, массовое — над индивидуальным...

В доброй половине кадров на экране перед нами — волнующаяся толпа: толпа бастующих рабочих, толпа детей, уличная толпа, вокзальное многолюдство... Обилие массовых сцен создает ощущение тесноты, механической повторяемости движений, жестов, устремлений при абсолютной внутренней разобщенности людей.

Само искусство «серебряного века» явлено здесь в своей срединной, сниженной ипостаси: театр зверей, кинематограф, бытовая фотография, салонный романс... Все это

настолько плотно связано и сплетено с жизнью, что, кажется, исчерпывает эстетическую ипостась ее без остатка: прибытие царской фамилии на кинематографический сеанс снимает лысый кинооператор, нелепый шут, который снова и снова возникает в фильме со своей камерой и треногой — хлопотливый летописец этой трогательно бессмысленной, обреченно изысканной жизни (поразительно точным образом этой хрупкости и бессмысленности становится в фильме также мультипликация И.Старевича с сюжетами из жизни насекомых, которые, как и люди, крутят кино, ездят в автомобилях, гуляют в ресторанах...).

Случайно или намеренно в своем точном отборе эстетических феноменов, иллюстрирующих внутреннюю жизнь эпохи, автор дважды как будто «ошибается»: когда на экране в кадрах «семейной хроники» возникает лицо Льва Толстого и когда изображение тетки, обучающей низвергнутых буржуев высокому искусству мытья полов, монтируется с танцем Анны Павловой. В эти мгновения ты вдруг осознаешь, вспоминаешь истинный масштаб эпохи, из-под маски тлена и смерти проглядывает... бессмертное — что измеряется иными масштабами и судится иным судом.

Однако создателя «Острова мертвых» интересует преимущественно смертная ипостась ушедшей культуры, поскольку именно здесь таятся семена последующих катастрофических событий.

Сюжет фильма — стихийный геологический слом времени и культуры. Здесь нет правых и виноватых, мы видим лишь вихревое движение, смысл которого — последовательное уничтожение сложности, излишеств, изысканных ритуалов, уничтожение культурной формы и самого стремления к творчеству форм. Предельное упрощение homo sapiens, итогом которого становится являющийся в финале некий Леня Хорьков, голый призывник, биологически совершенная особь — идеальный представитель отряда простейших.

Тенденция к упрощению есть стремление к смерти. И, вероятно, главное, что с захватывающей убедительностью показано в «Острове мертвых», — упрощение культуры сопровождается разгулом смерти в самом прямом, физическом смысле этого слова. Конечно, вряд ли язык повернется сказать, что искусство, например, Веры Холодной было причиной массовых убийств, голода и людоедства, но создатель «Острова мертвых» смеет утверждать, что на глубинном уровне эти явления связаны, их объединяет бессознательное движение вниз, воля к смерти.

Главная музыкальная тема фильма, придающая ему композиционное и смысловое единство, — dance macabre, пляска смерти. В кульминационных эпизодах перед нами — три последовательно сменяющие друг друга фигуры, три тура этого смертоносного вальса. Первый — обобщенный образ некоего декадентского театрального представления, где под чарами злого гения на сцене разом вздымаются надгробные плиты, из могил восстают прекрасные мертвые девы, долго водят хоровод и потом так же разом проваливаются обратно...

«Остров мертвых», режиссер О. Ковалов

Вторая фигура «dance macabre» связана с событиями Первой мировой войны и Февральской революции. Ей предшествует поразительная монтажная фраза, фиксирующая момент культурного слома — прорыв стихийных сил, энергии инстинктов сквозь хрупкую форму культуры.

После долгого эпизода в ресторане, где под звуки томного танго мы наблюдаем сцену салонной измены (красивая ложь и безысходная опустошенность культурной формы, уже сдающейся под натиском низменных желаний, достигают здесь апогея), — вдруг, в резком монтажном стыке, возникает тяжелый, прямой, заряженный энергией разрушения взгляд Маяковского. А потом мы видим воспламененный экстазом войны и убийства взор Аэлиты — Юлии Солнцевой, потом дула наведенных пушек, взлетающий аэростат, конструктивистские декорации Марса, слона, почему-то вставшего на зад-

ние ноги... Никаких общих планов, ускользающих взглядов, скрываемых желаний — все прямо и непреоборимо, как физический закон перехода потенциальной энергии в кинетическую. И наконец — свершилось, громыхнули орудия, цирковой слон тяжело опустился на передние ноги, падает горящий аэростат, тонет «Титаник» — и начинается второй тур пляски смерти.

Тянется бесконечная траурная процессия со множеством гробов, в ритме 4/4 чередуются изрешеченные пулями классические колонны... Смерть уже царствует как полноправная хозяйка, но среди руин и обломков еще различимой культуры...

И наконец, третий тур «dance macabre» — знаменитый эпизод «террор» — положен в фильме на простенький хамский мотивчик из трех с половиной нот: то ли «Яблочко», то ли «Цыпленок жареный». Он начинается как лихая кабацкая пляска разгулявшихся люмпенов и продолжается разгулом массовых казней, экспроприаций, насилия и грабежа... После этого танца уже не гробы несут — убирают, телегами свозят, сваливают в братские могилы обгоревшие и окоченевшие трупы.

Тут уже ни для какой культуры места нет. Ее торжественные похороны — похороны Веры Холодной, умершей в 1919 году, — монтируются с поистине шоковой хроникой времен военного коммунизма: с завшивленными и опухшими от голода детьми, одичавшими людьми на крышах вагонов...

Любые попытки выразить дух нового времени в формах индивидуального творчества — обречены; фантастические проекты последних мечтателей — Татлина и Малевича, все еще гордо подбоченясь позирующих на фоне петроградского сфинкса, — неизбежно смываются волнами Леты и все той же траурной музыкой... Окончательное торжество толпы, массовидного человека ознаменовано в фильме «разгромом оппозиции» и блистательным явлением голого Лени Хорькова.

Финальные кадры, чередующие образы спешащих, охваченных броуновским движением толп и вздымающихся волн, напоминающих о вечности забвения и призрачности небытия, возвращают нас к исходному дискурсу вневременного единства «острова мертвых», сохранившего образы навсегда ушедшей культуры, зараженной вирусом смерти.

Этот фильм, с его внушающими ужас и тревогу образами торжества хаоса и энтропии на фоне утраты в культуре необходимого стремления ввысь, наводит на совсем не модные ныне размышления об ответственности культуры как творчества жизненных форм... Однако эти размышления — в общем-то, побочный продукт нашего зрительского восприятия. Сам «Остров мертвых», с его созерцательностью, принципиальной размытостью концепции и явным преобладанием эстетических оценок над этическими, какого бы то ни было морализирующего пафоса начисто лишен. Возвращая нам чувственный образ ушедшей реальности, разрушая автоматизм восприятия и привычные мифологические схемы, он позволяет увидеть и почувствовать в российской истории многое, чего мы раньше не видели и не чувствовали. Он вновь делает для нас эту переломную, катастрофическую эпоху живой и открытой проблемой, предлагая каждому решать ее в меру собственного опыта и разумения.

«Элегия из России. Этюды для сна», режиссер А.Сокуров

«Сурок» («Элегия из России. Этюды для сна»)

Насколько «Остров мертвых» произведение сложное, пропитанное всевозможными культурными реминисценциями, заставляющее наше восприятие двигаться в обширном культурном пространстве — от классических текстов модерна до современных теорий пост-

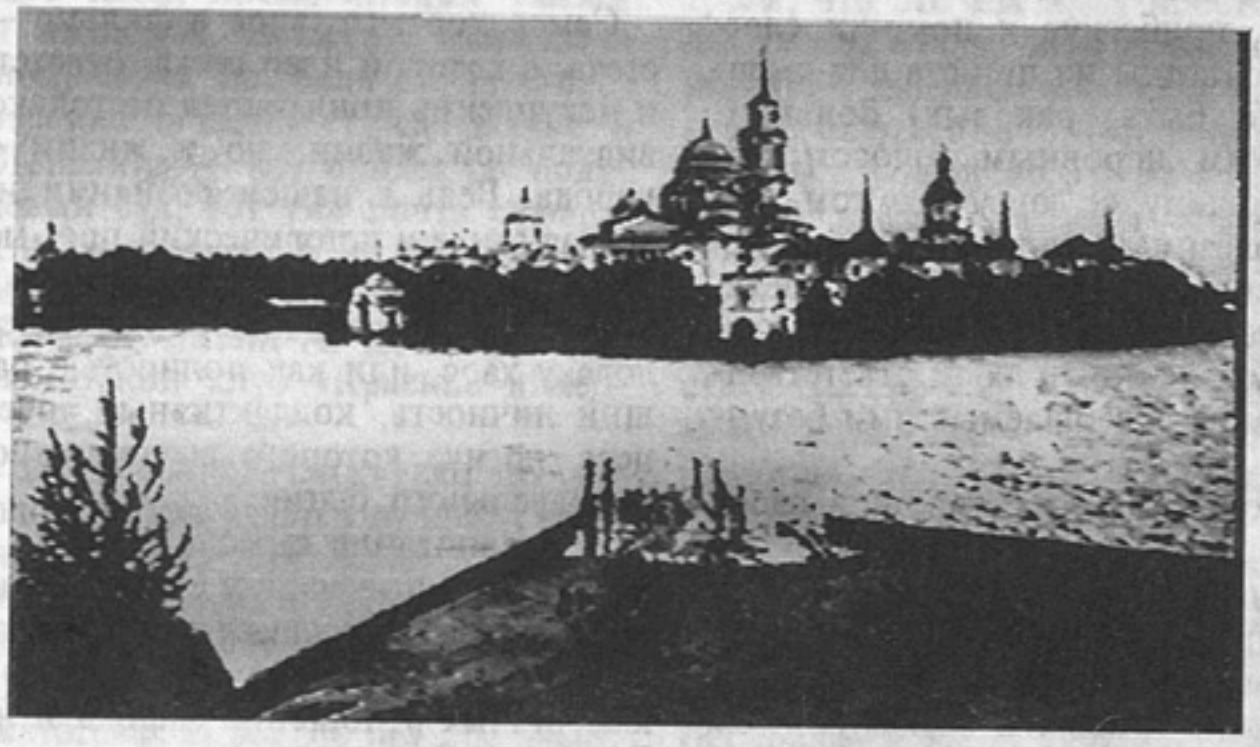
модернизма, — настолько же «Элегия...» Александра Сокурова аскетически, вызывающе, почти наивно проста. Но это обманчивая простота и прямолинейная логика сна, которая при пробуждении кажется граничащей почти что с абсурдом.

В картине Ковалова движение истории сводится к масштабам культуры. В фильме Сокурова — измеряется мерою жизни, конкретной биологической и духовной жизни отдельного человека. И не человека в истории, как, например, в пушкинском «Борисе Годунове»(«судьба человеческая, судьба народная»), но человека самого по себе, вне всякого исторического процесса. С точки зрения Вечности, история страны и история индивидуума — величины абсолютно равные. Они подчинены одним и тем же законам. Они равны настолько, что историю в фильме можно при желании рассматривать как метафору индивидуальной жизни и смерти, а индивидуальную жизнь и смерть — как метафору исторического движения.

Структура фильма точно обозначена в названии: этюды для сна. Он состоит из нескольких эпизодов или видений, казалось бы, не связанных между собой ни повествовательной, ни — что еще более парадоксально — кинематографической логикой воссоздания единого времени-пространства. Здесь есть лишь единство основной интуиции, единство переживания какого-то скрытого, глубинного содержания жизни, которое не может выразить себя на языке эмпирической чувственности и рациональных суждений и, как во сне, своевольно избирает для собственного выражения какие-то «случайные», под руку подвернувшиеся образы и образные ассоциации.

Итак, фильм воспроизводит логику сна, но особого сна, сна на грани жизни и смерти. Как обычно, разгадку жизни Сокуров ищет по ту сторону физического бытия. «Элегия из России...» начинается мучительным эпизодом реальной, документально зафиксированной агонии; сквозь тьму на экране до нас доносится надсадное прерывистое дыхание, равнодушно-заботливый голос сиделки... и только тогда, когда все уже кончено, сквозь серую мглу проявляется изображение мертвой руки, медленно холодеющей в ладонях другого человека (очевидно, самого режиссера).

Весь следующий за этим довольно значительный по времени эпизод сопровождается звуками шаркающих ног, передвигаемых стульев, плещущей в тазу воды и сдержанных переговоров у постели только что умершего, который «еще два часа все слышит». В это время на экране, медленно сменяя друг друга, проходят долгие, статичные планы — образы, возникающие в гаснущем или, наоборот, прозревающем сознании человека, прошедшего роковую грань: сначала странный, тревожно-неподвижный пейзаж с багровеющим небом, потом еще один — с медленно оживающей рекой, который созерцает из окна исхудавший, больной мужичок в майке... Потом, словно углубляясь в даль памяти или пространство небытия, мы видим фотографически запечатленные картины России конца XIX века.



«Элегия из России. Этюды для сна», режиссер А.Сокуров

Все фотографии так или иначе связаны с образами воды и переправы — мосты, лодки, паро́м, опрокинутые в воду изображения городов, деревень и храмов... Вновь вода выступает здесь как устойчивый символ небытия, придающий изображаемому статус навсегда ушедшей, отлетевшей, умершей и потусторонней реальности.

Эта реальность истории, реальность воспоминания отмечена, как, впрочем, и почти

все остальные «видения» в фильме, каким-то неизгладимым элегическим отпечатком болезненности, страдания и грусти. Сокуров использует здесь классические фотографии М.П.Дмитриева, запечатлевшие типы крестьян, бурлаков и странников — их ноги, разутые или в лаптях, их растерянные, беспомощно улыбающиеся перед камерой лица, столь отличные от преисполненных сдержанного достоинства, гордых лиц представителей образованных классов, их бесконечное терпение и ожидание...

Эти статичные фотокадры Сокуров превращает в кино: он использует наплывы, укрупнения, панорамы, монтаж средних и общих планов, и мы видим как бы совершенно невозможную вещь — документальный фильм о России XIX века, о той жизни, которая ушла навсегда, не сохранившись даже на кинопленке. Еще дальше, чем Ковалов, Сокуров углубляется в архаические пласты документальных изображений, воссоздавая на экране движущийся, чувственно воспринимаемый образ ушедшей России как страны, охваченной му́кой смертельной болезни, стоящей на грани бытия и небытия.

Вслед за тем наступает единственный момент в фильме, где автор решается объясниться с нами, прибегнув к помощи слов. Это монолог женщины из приюта для смертельно (должно быть, раковых) больных. Задыхаясь, тихим неровным голосом она говорит слушающему ее юноше о том, что страдание и болезни имеют смысл, это искупление и расплата за свои и чужие грехи, за свои и чужие ошибки. Что все — не случайно, не бессмысленно, и люди ответственны перед Богом за совершаемые ими безумства.

Картину какой-то почти детской в своей невменяемости тяги человечества к разрушению Сокуров находит в поразительных хроникальных кадрах времен Первой мировой войны: солдаты (должно быть, немецкие) в смешных коротких штанах и касках, как бы играя, запускают бомбочку из маленькой пушки на краю окопа, потом, наоборот, стреляют из большого орудия, теснясь и толкая друг друга, переправляются через ручей... Не ведая, что творят, они сеют смерть, смущая взрывами и клубами дыма дивный покой просвеченного солнцем, божественно спокойного леса.

И вслед за тем мы видим фантастический кадр как бы стынущей на наших глазах природы, замерзающей темной реки под мрачным обрывом, поросшим холодным, бездвижным лесом...

Тут, в круговороте жизни и смерти, появляется новое существо — спящий ребенок, дыхание которого так же затруднено, как и дыхание умирающего больного. Люди в этой картине — дети и взрослые, живые и умирающие — в равной степени неблагополучны, подчинены закону физического страдания. Но природа — созданный Богом мир — все же таит в себе возможности расцвета и полноты бытия, явленной в предфинальных кадрах шумящих деревьев и папоротников, в которых прячется излюбленная Сокуровым птица-журавль.

Кончается эта философская медитация на темы человеческой, исторической и природной жизни и смерти крупным планом больного человека, спящего на смятых простынях, среди облупившихся стен в нищей обстановке приюта, крупной каплей предсмертного пота, стекающей в глубокую яму ключицы. И снова тот же пейзаж с дорогой, что и вначале, и простенькая мелодия бетховенского «Сурка» — грустная музыка нищего странствия, музыка, символизирующая человеческий удел, полный страдания.

Самое поразительное в фильме — та простота, с которой идея греха, ответственности и искупления прилагается не только к индивидуальной жизни, но к жизни страны и народа. Ведь в нашем сознании индивидуальная этика и исторический промысел всегда были как-то разведены. Историю мы привыкли воспринимать или как враждебный человеку хаос, или как полностью растворяющий личность, коллективный, роевой процесс, логика которого выше ценностей индивидуального бытия.

Приравнивание смысла истории к такому очевидному этическому смыслу человеческого страдания возвращает нас к забытому, пророческому, библейскому видению истории как личных отношений народа и человека с Богом, основанных на законах служения, верности и любви.

И эта очень старая и трудная истина, в нашем сегодняшнем кинематографе высказанная лишь эзотерическим языком этого весьма эзотерического фильма, единственно, на мой взгляд, способна обосновать столь недостающее нам этическое отношение к истории — как прошедшей, так и творящейся на наших глазах.

Сергей Тримбач

«Хоть убей, следа не видно...»

«Мутно небо, ночь мутна»

Середина марта 1994-го. Валит снег, а через десять минут уже ярко светит солнце. Все течет, но ничего не меняется. В среде киевских кинематографистов — полное уныние. Бюджетных денег на кинопроизводство выделено едва-едва — на пару картин хватит. Киностудии дышат на ладан, жизнь там чуть теплится. Мечутся громы и молнии в адрес чиновников-управленцев, да толку что — ничего уже не изменить. За последние пять лет трижды реформировалась киноотрасль (как правило, по требованию самих трудящихся киношников), и теперь снова что-то затевать бессмысленно. Говорят о наличии дьявольского замысла в верхах: денег дают так мало, чтобы загнать в угол и всё приватизировать. Да что там, вот уже крик: половина довженковского сада продана! Студийный чиновник в ответ лишь пожимает плечами: вы с ума сошли, кто же это позволит? Пару месяцев назад президентским указом киностудия имени А. Довженко объявлена национальной, ее не продашь ни за что...

Но подозрение остается. Предчувствие и ожидание Лопахина — вот придет он покупать яблоневый сад, вот уже почти слышен звук топора. Что он выстроит на этом месте — может, бордель? Вполне возможная вещь, вон ведь в кинотеатре имени А. Довженко уже обосновался ночной клуб «Красное и черное».

Нет работы, нет денег. Выживают по-разному — молодым это удается лучше, старикам — хуже. В одну тяжелейшую неделю Союз кинематографистов схоронил пятерых. С каким чувством уходят они, старики? Об этом даже думать страшно. Какой-никакой, а был кинематограф. И все это псу под хвост? Как все-таки выжить, как профессию не потерять? Четверо (сценарист, режиссер, два редактора) сторожат по очереди стройку, затеянную, кажется, еще в светлом социалистическом прошлом. Трудно поверить, что при этом они еще и сценарий пишут. Хотя как знать...

Если бы так было только в кино! Так везде, в культуре прежде всего. «Наверное, никто, — пишет режиссер Александр Муратов, — не ответит на вопрос: ради чего так страдает сейчас украинский народ? Он становится все беднее и беднее, даже в сравнении со своими соседями. Большинство населения живет в нищете. Нам говорят: «Ради национальной идеи». Но где она? Если национальная революция состоялась, то неужели нищета — это ее единственные плоды?»[1]... Статья напечатана в газете «Культура і життя» («Культура и жизнь»), которую впору переименовать в «Культуру і смерть».

Впрочем, несмотря ни на что жизнь киевского интеллектуала гораздо богаче событиями, чем это было раньше. В иной вечер не знаешь, чему отдать предпочтение: интереснейшей по замыслу или имени выставке, премьерному спектаклю, фильму... Однако если у тебя нет работы и денег — ничто не в радость. А главное — не видно конца всей этой безнадеге. Тоска в глазах актеров и режиссеров, операторов и художников... Еще год-два назад у большинства из нас, по крайней мере, жило ощущение, что плохо, да, но события не вышли из-под нашего контроля, что это мы сами просто недосмотрели, недокричали, недогневались, что нужно вернуть управляемость событиями. Увы, сегодня ощущение совершенно другое. По Энгельсу: совершив революцию, революционер на следующее утро обнаруживает, что произошло прямо противоположное тому, чего хотелось. Уж мы ли не хотели свободной Украины, своего независимого государства? Однако мы, большинство, в этом самом государстве — никто. Все меньше понимаешь, что происходит и кто всем этим руководит. Ведь, казалось бы, чего уж лучше, если во главе Министерства культуры — Иван Дзюба, а Лесь Танюк — один из руководителей соответствующей парламентской комиссии. Но за спинами этих и ряда других достойнейших людей кто-то ловко дергает ниточки, веревочки...

Чем же все это закончится? В поисках ответа приходят в голову жуткие ассоциации, всякие исторические аналогии. Ведь не первые мы, не последние. Нечто подобное уже происходило и, боюсь, еще не раз будет происходить. Находя отражение в наших головах, наших книгах, рисунках, фильмах. Все перепуталось: искусство, идеология,

---

[1] Муратов Олександр. ...І настане духовний Чорнобиль. Влада проти культури. — «Культура і життя», 1994, 26 февраля.

жизнь во всех ее ипостасях... Все-все перепуталось — не затем ли, чтобы пришел некто и железной рукой начал все это спрямлять и выравнивать?

«Сбились мы. Что делать нам!»

13 мая 1933 года Микола Хвылевой, виднейший украинский писатель, лидер творческой интеллигенции целого десятилетия, пригласил к себе домой своих ближайших друзей — Миколу Кулиша, Майка Йогансена, Ивана Сенченко и других. Пили чай, говорили. Больше всего — об аресте писателя Ялового. Было понятно: это лишь начало. Надвигалось что-то совсем уж темное и страшное.

Хвылевой взял в руки гитару и под ее звучание начал негромко декламировать пушкинских «Бесов»:

Хоть убей, следа не видно;
Сбились мы. Что делать нам!
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам...

А через несколько минут случилось страшное. Хвылевой ушел к себе в кабинет, раздался выстрел. Вряд ли это было минутной слабостью, спонтанным жестом. Писатель поставил точку — в собственной жизни и в целой эпохе. Она закончилась в ту самую минуту, и, кажется, тогда это многие поняли. А уж самые близкие Хвылевому люди — наверняка.

Боюсь, что за пределами Украины довольно смутно представляют себе содержание происшедшего у нас в 20-е — начале 30-х годов. Национальная революция в 1917—1921 годах потерпела поражение, хотя московские правители на некоторое время и сделали вид, что едва ли не приветствуют культурную и экономическую самостоятельность Украины (иллюзия эта поддерживалась почти до самого конца двадцатых). Это поражение заставило интеллектуальную элиту Украины всерьез размышлять о его причинах. Едва ли не быстрее всех разобрался с этим Владимир Винниченко, один из лидеров Центральной Рады, известнейший писатель (это о нем Ленин написал однажды как об «архискверном подражании архискверному Достоевскому»). Еще в годы гражданской войны Винниченко, по собственному свидетельству, доказывал, что «лозунг самой Украины, Украины без удовлетворения социальных и экономических требований трудящихся, является самым большим врагом национально-государственной самостоятельности украинской нации...» Доказывал безуспешно, следствием чего и явилось поражение «в борьбе с московским империализмом, направляемым большевизмом (это же было причиной поражения и во времена Хмельницкого, в борьбе и с польским и с московским империализмом, и, боюсь, подобное может произойти и в дальнейшей борьбе с теми, кто посягает на нашу самостоятельность и наши богатства)»[2].

Писатель был не одинок в своих выводах: в 20-е годы национальную идею скрещивают (а то и подменяют) с идеей коммунистической, большевистской. Тогда же Микола Хвылевой, к примеру, неоднократно настаивавший на том, что «азиатское возрождение» (в его рамках должно совершиться и возрождение украинское) «тесно связано с большевизмом» (статья 1926 года «Украина или Малороссия?»). Собственно национальное, ассоциируемое с деревней, хутором, представлялось чем-то старым и архаичным, от которого лучше бы отказаться, излечиться, как от дурной болезни. Украинский авангард и стоял на том же: до основанья, а затем... Затем ожидался национальный Мессия («Воздвигнет Украйна своего Моисея...» — восклицал в одном из своих стихов Павло Тычина). «Не вырастет дуб без солнца», — пояснял Хвылевой. Юному национальному деревцу требовалось большевистское солнышко. Старое крестьянское солнце закатилось навеки, незачем искать его отблески, отраженья...

На последнем «тезисе» стояла «Звенигора» Александра Довженко. Вечный дед ищет некогда зарытый национальный клад, но время уж вышло — и деда, и его ценностей. Нужны новые ценности, идеи, личности. Такие, как внук деда большевик Тимош. «Моя фильма, — не без оснований заявлял Довженко после выхода на экраны «Звенигоры», — это большевистская фильма».

Разумеется, все эти люди — Хвылевой, Довженко, Тычина и другие — были за построение собственной независимой державы (Довженко, скажем, как теперь уже доподлинно известно, во второй половине 1919 года служил в армии УНР, то есть был «петлюровцем» — страшный грех, по недавним временам). Однако, убедившись в том, что патриархальный образ «старой» Украины не срабатывает, что в традиционной деревенской культуре не хватает каких-то очень важных витаминов для роста, становления государственного организма, всего народного тела, они почти демонстративно отказались от этой традиции, которой во многом был

[2] Цит. по статье: Н и т ч е н к о Дмитро. Листування з В.Винниченком. — «Слово і час», 1990, № 8, с. 27-28.

верен XIX век. Традиция, корни искались за историческим горизонтом — в XVI — XVII веках, не позже, и, конечно, в будущем, которое связывалось с явлением новой сильной личности, не имеющей ничего общего с «разляпанной психикой» (М. Хвылевой) человека от земли. Они верили, что придет этот «гениальный неспокойный гражданин», вызывали его «своими нервами, своей непреклонной волей»[3]... Вызвали. Однако когда он пришел, только и оставалось, что пустить себе пулю в лоб.

Новые авангардисты образца украинских шестидесятых кое в чем учли печальный опыт своих предшественников. По крайней мере, «гениев» и «бессмертных» призвали стать на колени «перед смертными людьми» (эти строки из стихотворения Василя Симоненко были знакомы всем шестидесятникам) и не вызывать на их головы демонов и прочих духов — ни из будущего, ни из прошлого. С большевизмом и его мифологией обращались крайне осторожно, пытаясь по возможности избежать стыковки. Да и вообще — если уж говорить о кино шестидесятников на Украине, то оно началось с выхода за пределы данной культурной галактики: «Тени забытых предков» Сергея Параджанова, которые снимал Юрий Ильенко, обратились к жизни гуцулов, чьи верования и обычаи словно застыли где-то на рубеже Киевской Руси. Правда, сразу после этого фильма Ильенко обращается к материалу современной деревни в «Роднике для жаждущих» («Криниця для спраглих»). Обнаруживается, однако, что родник почти иссяк, в деревне, занесенной песком, остались одни старики, и даже на кладбище невозможно отыскать родные могилы. Украинская деревня обратилась в пепелище — в этом смысле ее образ почти не отличается от той, которую мы видели в «Ивановом детстве» Андрея Тарковского. Или какой она увиделась Довженко в прологе «Арсенала».

А ведь «Родник» снимался на Черкасчине, в шевченковском краю. Черкасская и полтавская деревни — сердце Украины. Именно в такой деревне, в Яреськах, когда-то снимал Довженко свою «Землю»: въезжал в село на тракторе Василь, и спасалась Земля, воскресала Украина, оживая под светлым праздничным дождем. Выстрел Хвылевого был еще и эхом выстрела в Василя — только теперь национальный Мессия целился сам в себя. Пустое, безжизненное лоно Матери-Земли стало центральным образом лучших фильмов шестидесятников, а неродящая женщина — символом самой Украины.

После нового затмения в семидесятые, когда высочайше было просто запрещено рефлектировать по поводу своей национальной судьбы, после медленного, слишком медленного оттаивания в восьмидесятые грянул Чернобыль — словно отрифмовав голод 33-го.

«В поле бес нас водит, видно...»

Память о голоде жила главным образом у деревенских жителей. Все мое детство прошло под аккомпанемент рассказов об ужасах 33-го. Огромный участок кладбища в родном селе моей матери занимают безымянные могилы того страшного года. Почему безымянные? Да потому, что хоронили кое-как, без отметин — сил на это не было. Так и лежат они там — без крестов, накрытые саркофагом неба, и только.

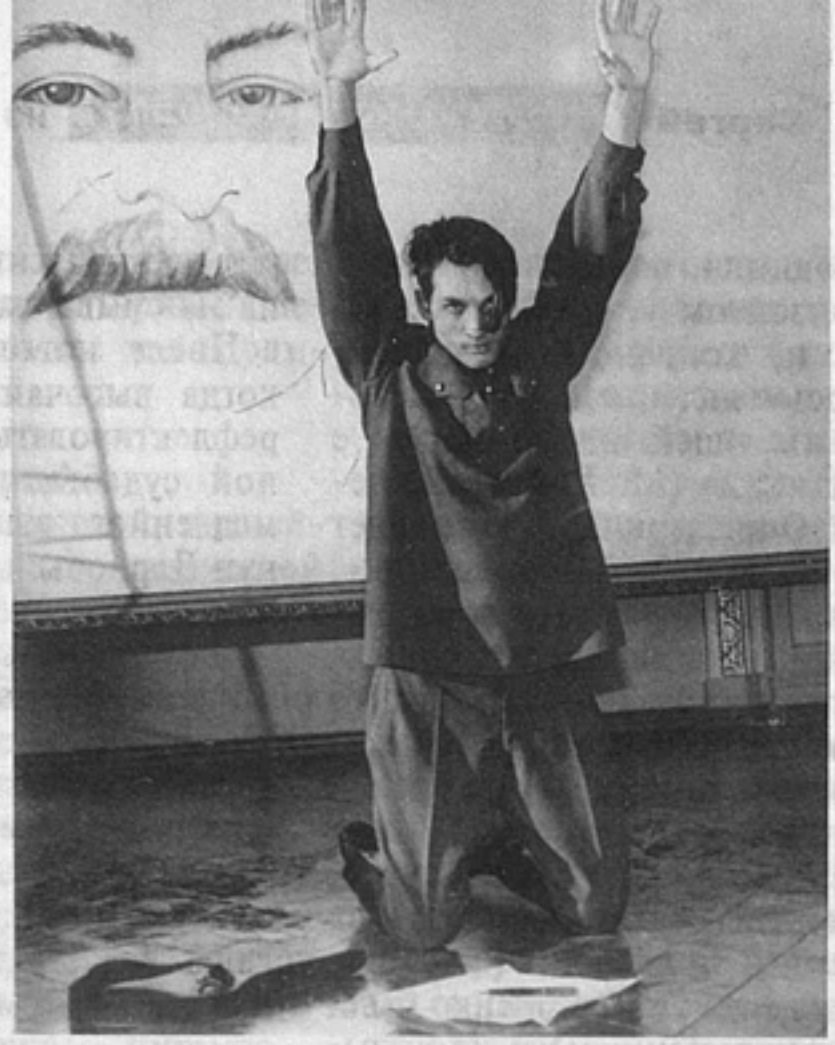
Я увидел их в ноябре 91-го в фильме Олеся Янчука «Голод-33», показанного в рамках первого (он же пока последний) Всеукраинского кинофестиваля. Жюри фестиваля (а я был его председателем, так уж получилось из-за того, что Николай Мащенко внезапно уехал из Киева) присудило фильму главный приз, чем тут же вызвало нарекания в симпатиях к новой конъюнктуре. Но какая уж там конъюнктура, когда я на экране внезапно увидел историю семьи своего отца, воспроизведенную довольно-таки тщательно! Картину основательно подпортили, особенно в финале, штампы «поэтического» кино, явно инициированные режиссером, поскольку операторы В. Бородин и М. Кретов тяготели к насыщению кадра фактурой, основательной ее проработке. От этого и возникало ощущение подлинности, которое у меня лично дополнялось мистическим чувством того, что смотришь экранизацию своего собственного (или же семейного) мифа.

«Голод-33» был показан по телевидению накануне референдума 1 декабря по поводу суверенитета и наверняка сыграл свою роль в том, что результаты опроса оказались столь оглушительными. Не стоит, конечно, преувеличивать, но фильм Янчука артикулировал то, что было у большинства на языке: довольно, хватит — империи не быть, а с нею не быть и голоду, и всем тем ужасам, которых хватало в нашей истории.

Да, украинская интеллигенция, все мы были (да и еще остаемся) ушиблены колониальностью своего положения со всеми вытекающими отсюда последствиями. Быть может, главное в них — оборонительный рефлекс и, стало быть, монологизм своих

---

[3] Хвильовий Микола. Україна чи Малоросія? — Київ, 1993, с. 256.



«Венчание со смертью», режиссер Н.Мащенко

отношений с миром. Тот первый Всеукраинский фестиваль наглядно это демонстрировал: к конкурсу были допущены только фильмы с украинской фонограммой. Задним числом это легко критиковать и даже высмеивать, тогда же это был вполне сюжетный, так сказать, ход. Вы не хотите озвучить фильм на украинском? Нет претензий, но вы не с нами, вы отказываетесь быть с нами. Словом, вы на стороне тех, кто полагает украинский язык чем-то второстепенным, находящимся на периферии культуры. Так и мы вас на периферию...

Что и говорить, жест был избыточен, но такова реальность колониального бытия.

«Кислородный голод», режиссер А.Дончик

После 1-го декабря ситуация стала во многом иной — мы готовы не только обороняться и нападать, но и общаться с окружающим миром. Драма, однако, состоит в том, что резко изменившееся положение в экономике существенно ограничило возможности такого общения.

Пытаться говорить с миром — значит смотреть на себя глазами этого мира. Есть ли это в украинском искусстве? Есть, конечно. Хотя, как и раньше, много патетики, много вождей и мессий, все еще претендующих на роль Моисея. Все это тоже от ущемленности, от привычной несвободы и ощущения периферийности. Хочется поскорей к солнцу, к центру, а быстро не получается.

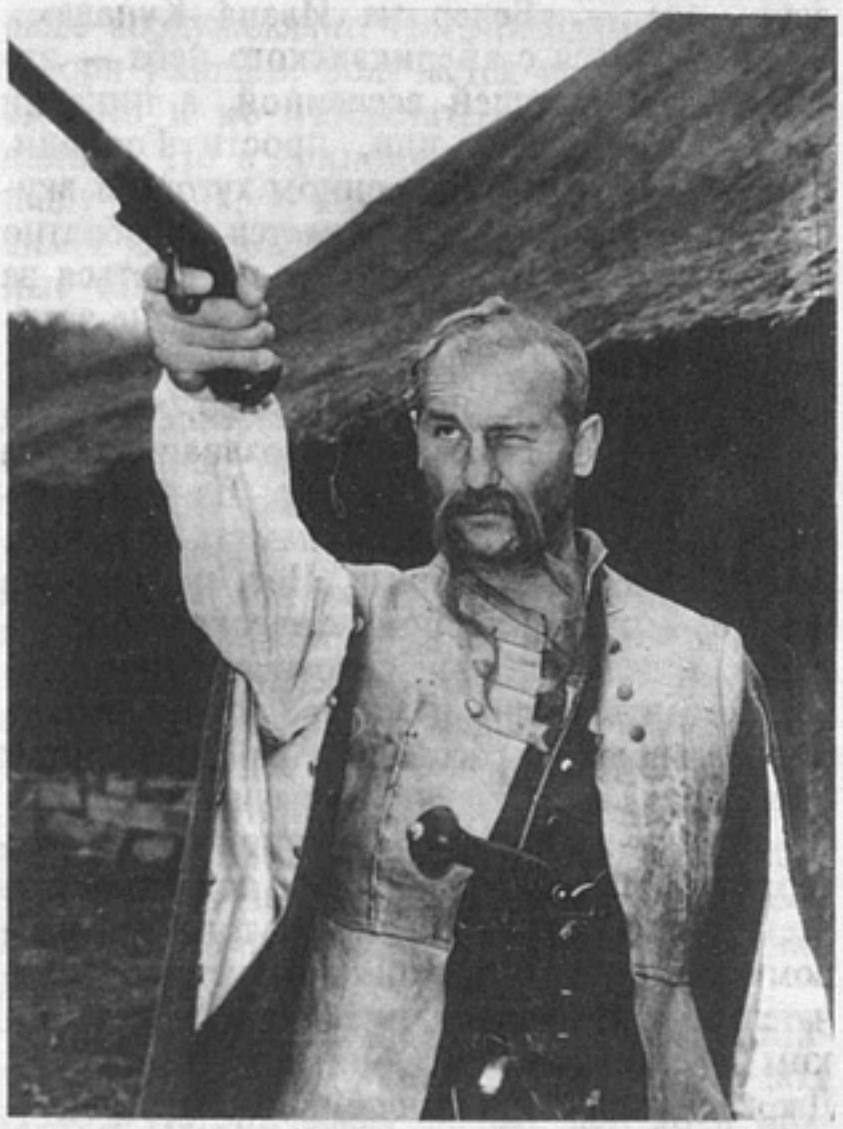
В молодых этого уже гораздо меньше. В повести молодого прозаика Юрия Андруховича «Рекреации» несколько поэтов едут в некий город Чертополь на Праздник Воскресающего Духа — нечто патетическое и, конечно, «зовущее». На самом же деле все оборачивается заурядной карнавальной тусовкой, в которой, в полном соответствии с трудами М.Бахтина, торжествует низ, а верх привычно посрамляется.

Повесть Андруховича хочет экранизировать кинорежиссер Андрей Дончик. Он дебютировал в 1988 году короткометражкой «Гибель богов», сделанной по сценарному эскизу самого Довженко. Фабула этой вещи очень проста. В деревне времен съемок «Земли» (то есть рубежа 20 — 30-х) является художник-богомаз и начинает рисовать в церкви иконостас. Моделями ему служат сами сельчане — обыкновенные грешники и грешницы. Искусство возвышает их в собственных глазах настолько, что они начинают помаленьку ощущать свою святость... Но в деревне уже завелся Непускатель — он-то и портит все дело. Во-первых, отменяет церковный дурман, ибо классово чужд. Во-вторых,

«Господи, прости нас, грешных», режиссер А. Войтецкий

«Дорога никуда», режиссер А.Муратов

высказывает тотальное недоверие святости, проистекающей от религиозного искусства и к тому же не учитывающей человеческие недостатки. И так далее. В общем, у Довженко это был такой «трактат» об искусстве, замешенном на религиозном чувстве, и о том, как чиновный люд это самое чувство гробит. Правда, Довженко на-



«Гетманские клейноды», режиссер Л.Осыка

брасывал свой сценарий уже после войны, и в его художнике просматривается нечто автобиографическое. Вот так же и он пошел со своим искусством в народ, дабы возвысить народ до небес, а получилось что-то больно нескладное...

То, что Дончик начинает свой путь в кино с подобной вещи, симптоматично — тут замечаешь рефлексию художника по поводу его роли на этом не очень уютном свете. Нажимать ли на «высокое» («давайте думать о высоком» — памятный многим призыв шестидесятых) или же строить свое творческое поведение как-то иначе? В «Гибели богов» есть замечательный эпизод. Савка (Б.Брондуков) собирается идти на сеанс к художнику — позировать. Но нужно же соответствующим образом настроиться... Савка сует голову в пустую раму и пытается изобразить на лице нечто эдакое. Жена (Л. Лобза) бракует гримасы одну за другой — не так, не оттуда... Очень мешает крик поросенка за окном — ну, спасу нет, никуда не денешься от этого визга. На какое-то мгновенье дрянное животное затмило полет души в небесную высь, и — вот же оно! — жена четко фиксирует присутствие святости на Савкиной физиономии. С тем он и двинулся на сеанс, встреченный во дворе лаем собаки — не узнала, сердешная, хозяина с «нимбом» над головой.

Вот он, «герой» — с возвышенной думой о поросячьих делах, и вот он, художник, эту самую думу помещающий на иконостас. Не так уж, выходит, неправ Непускатель (Г.Гарбук), уловив преступную связь между поросенком и иконостасом. Но иначе не бывает — дума о высоком не имеет своего предмета. Из обыденного сора, из суеты рождается поэзия — все остальное от лукавого, от эстетической игры, от позы, которая так видна в поэтах из «Рекреаций». Неважные из них актеры, и пророки никудышные — еще, еще раз это подтвердилось, увы и ах.

А в следующем, уже полнометражном, фильме Дончика «Кислородный голод» (1990) мы видим нечто вроде нового Павки Корчагина, только замешенного не на большевистской, а на национальной идее. Тарас Денисенко играет солдатика, с неистовым упорством отстаивающего свое право говорить на родной украинской мове. Никакие издева-

«Дикая любовь», режиссер В.Новак

тельства не могут сломить его — эта сталь закаляется так. В глазах солдатика мессианский огонь, но только, в отличие от Павки, помещен герой в низовую армейскую среду, где жизнь отнюдь не возвышенная штука — в ней не просто найти место подвигу. Дело кончается скверно — смертью одного из мучителей... Смертью нелепой, идиотской... Логика судьбы уступает место путанице и хаосу, поведение теряет еще недавно столь внятные ориентиры, получается что-то клочковатое, путаное, как вся окружающая жизнь — подвиг ли, глупость ли несусветная.

Не случайно, я думаю, вышел сейчас молодой режиссер и на свою теперешнюю работу — неигровой монтажный фильм о Довженко. Что из этой затеи получится — еще неясно, однако интерес к личности художника, столь уверенного поначалу в том, что жизнь поддается целенаправленному воздействию, опять-таки не случаен. Ведь любопытно, как это происходило: населял этот космос своими любимыми сильными людьми, а затем вдруг увидел, что бесы то были, бесы, закружившие все «в сплошной лихорадке буден».

В «Фучжоу» (1993) Михаила Ильенко тоже есть художник, со скромной фамилией Боттичелли (В. Троцюк). В финале он рисует с натуры днепровский пейзаж — обыкновенное дело. Только когда камера отъезжает, мы видим, что на полотне у Боттичелли изображено нечто китайское, Фучжоу какое-то. Художник несколько раз по ходу фильма пытается объяснить, что́ он рисует: «Большая картина, очень красивая. И название хорошее — «Ожидая груз на рейде Хвучжоу около пагоды». Знаешь, что такое Хвучжоу? Х-хе, не знаешь».

Наверное, и сам не знает. Не в этом дело — звучит красиво и загадочно, а нарисуешь — так и вовсе ляля. А днепровские кручи не рисуются почему-то — образы вылавливаются из незнакомого пространства. Вот, скажем, дочь американского рыбака откуда-то всплыла и чем-то очень заинтересовала пришельца Ореста (Т. Денисенко). Орест в одночасье свалился с неба на голову сельчан-хуторян — как потом выяснится, из Америки он прибыл, ветром гонимый (в буквальном смысле слова — его перенесло на землю предков ураганом). Он не очень-то понимает, куда попал: быть может, в рай? Уж очень еда вкусная и девки красивые... А вон у соседа, у него что на картине — Хвучжоу? Та хай будэ й Хвучжоу, не все ли равно, как называть — по-заморскому-то оно и красивше.

Украинская деревня рубежа XIX — XX столетий возникает в фильме Ильенко как рай в транскрипции, чем-то близкой гоголевской. Здесь все большое и чистое — в том смысле, что в натуре представлено. Уж если жинка, то это будет тебе жинка — изобретательный половой гигант. Здесь все — гипербола, здесь человек водит ветер и привораживает молнию с громом, здесь силы природные с человеком в открытую играют. Словом, пантеизм.

Но о колониальной Украине речь идет, о ней рассказ — отсюда и эти странности с расстояниями: Гоголь Николай Васильевич опять-таки вспоминается. Казак Василь в «Пропавшей грамоте» в Петербург к царице ездил — со своего хутора в самый центр империи. А оттуда царица езживала на Украйну — фильм другого Ильенко, Юрия, вспомним — «Вечер на Ивана Купала»... Орест свалился с американского неба — это теперь центр нашей вселенной, а никакой вам не Петербург, или, прости Господи, Москва. Пожив на блаженном хуторе и вкусив его прелестей, возвращается он обратно в Америку, где ему придется побороться за свою невесту (Д. Рашеева). Это вам не захолустный хутор, а здоровая американская действительность, тренирующая волю, характер. Вот только зачем все же возвращался на Украину — не совсем понятно. Из-за девушки — так вроде ж у него память отшибло, он же ничего не помнил. Нет, не девушка все же — это чисто романтическая мотивировка, а дело серьезней: возвращается, чтобы оставить хутор навсегда, чтобы избыть эту реальность — расслабляет рай этот, потом оно вырождением нации оборачивается...

Америка возникает в традиционной вестерновой обертке, стилизации под известное всем кино. Украинский хутор тоже в стилевом отношении традиционен (кстати, замечательно снят оператором Богданом Вержбицким) — от Ильенко Юрия и Миколайчука. Две космические киносистемы состыкованы — и получилось нечто странное и далеко не всем понятное, настолько, что режиссер внял советам и решился сесть за монтажный стол — сокращает вторую, американскую, часть.

Хотя принцип ясен: еще Эней у Котляревского (двести лет прошло) путешествовал по миру, как бы собирал в этих путешествиях образ расчлененной своей Украины. И у Шевченко: Петербург, Москва — и Украина как окраина, как света край — нужно преодолеть это окраинное чувство, что сложно, да можно: высмеяв, сбросив в карнавальный, площадной низ, как в знаменитой поэме «Сон», к примеру. Кажется, и у М.Ильенко что-то подобное проблескивает, но уж слишком случайно, бессознательно, оттого и про-

изводит такое странное впечатление эта вторая, американская, часть фильма.

Галина Шигаева в своей «Ведьме» (1990), поставленной по известной повести Г. Квитки-Основьяненко, тоже классическую украинскую деревню представила, казацкий быт и образ жизни. В комической транскрипции, не без современных аллюзий. Ибо сотник Забреха (Б. Бенюк) очень уж напоминает эдакого первого секретаря райкома или (ой, хиба ж никакой разницы?) представителя президента, того самого, который гарант всего. Ото оно и раньше все было так же, почти без изъятий, только президент гетманом назывался, а представитель — сотником. Да еще аппаратчик проклятый именовался писарем (Л. Перфилов). В общем, обнажается вечная основа нашей исторической жизни, что, понятное дело, вдохновляет и даже воодушевляет. По эпизодам, по гэгам, говоря условно, получается как-то не очень смешно и не изобретательно, а главное — длинно. Но в принципе цель достигнута. На нашу жизнь, к коей мы столь часто относимся слишком уж серьезно (мы и самобытные самые, и менталитет у нас такой, что прости Господи, почему до сих пор нашу землю не объявили раем, а нас — архангелами Гавриилами? Да, вот еще новость — оказывается, украинцы существуют уже семь тысяч лет и именно им удалось испечь первую паляницу — с нее все потом и началось) — да, так вот, на нашу жизнь режиссер взглянула как на явление живое и потому ужасно консервативное, неизменяющееся... Черт его знает, может и вправду мы семь тысяч лет тому назад... Ну, да не в этом дело. Наш хутор увиден со стороны, но не выходя за его пределы. Ну, окраина — так и хай будет, абы хлеб родил справно и вода не пропадала, да чтобы пан сотник державный розум сохранял в свежести...

Вот чего-то подобного не хватило Леониду Осыке в его «Гетманских клейнодах» (1993). Историческая фреска про дочь Богдана Хмельницкого и судьбу гетманских атрибутов власти пересказана с привлечением мелодраматического сюжета о двух очаровательных малютках и угрозе их жизни. Но как-то все слишком уж сурово и назидательно, особенно в финале, когда эти самые клейноды закапывают... Лета́ Осыку к суровому эпосу клонят, что, конечно, не вызывает принципиальных возражений. Однако эпос — это не только суровая мрачность, но еще и простодушие рассказчика, его детская вера в реальность происходящего. Здесь же слишком натужно, местами просто театрально... Жаль. Но Осыка есть Осыка, он хочет теперь легенду о Довбуше снимать, а это как раз тот материал, где есть все — и легкость, и романтичность, и простодушие... Дай-то Бог — денег к тому же еще миллиардов эдак тридцать (в карбованцах потянет никак не меньше).

«...Да кружит по сторонам...»

Закапывали кладов в нашем историческом прошлом много — хоть бы миллионную частицу выгрести на поверхность. Мечта об оном у нас ментальная — в кино выразилась тоже, и неоднократно: от «Звенигоры» до «Вавилона XX». Но, хоть убей...

На заре нашей теперешней державности еще одна давнишняя мечта всплыла — о сокровищах гетмана Павла Полуботка. Когда-то он вроде бы несколько бочек с золотом отгрузил в английский банк и там схоронил. За несколько сот лет одних процентов под то золото наросло — страшно подумать. Народ наш вспомнил. И воодушевился, и размечтался: ото освободимся от треклятых москалей и заживем на английские хвунты... Не слабо, согласитесь, было бы на нашем родимом хуторе под водительством славного сотника и кого-нибудь постарше.

Про все это молодой режиссер Вадим Кастелли сочинил комедию «Вперед, за сокровищами гетмана!» («Вперед, за скарбами гетьмана!»). Вообще он странный у нас, этот Кастелли. Интеллектуал, знаток языков и прочая — ему бы «тарковщину» какую-нибудь ваять, а он народную комедию взялся делать. Может, потому, что первый фильм — эксцентрическая комедия «Подарок для Маргарет Тэтчер» — получился, и совсем неплохо. В духе американской комической или же гайдаевского кино. Но вот с сокровищами у него, по-моему, не вышло. Не смешно — ну хоть убей, опять-таки...

Эксцентрическую комедию нельзя напрямую привязывать к живым политическим реалиям. Ибо сегодня Кравчук смешон, а завтра, глядишь, он уже драматический герой. Пока картина снимается, пока то да се, многое в окружающем пейзаже успевает поменяться. Старые большевики уже не смешат, рэкетиры тоску наводят... И так далее. Хотя, быть может, оно бы все и ничего, если бы актеры были комические в подлинном смысле этого слова.

Но попытка сама по себе независимо от результата все же заслуживает поощрения. У молодых, за редким исключением, нет никакого догматического поклонения прошлому — ни далекому, ни близкому. И это уже замечательно, уже само по себе свидетельствует, что мы вступили-таки в постколониальный

период. Правда, сей факт почему-то был объявлен некоторыми со слишком уж серьезными физиономиями — а тут радоваться нужно, панове. Если наши молодые режиссеры, наше молодое поколение способно смеяться над самим собой, находить смешное в жизни современной и в жизни прошедшей — значит, мы выздоравливаем.

Не всегда, конечно, обращение к комедии — благо. Вот Николай Засеев, не успели мы опомниться после его «Выстрела в горбу», выдал еще и «Бравых парней» с Г.Вициным, Е.Моргуновым и С.Мишулиным. Суперубогая драматургия — кто ж ее вытянет? Жалко актеров, покусившихся на возможность прожить какую-то часть экранной жизни вместе в надежде что-то такое по ходу дела подремонтировать в сценарии. Но мертвое редко оживает.

Замах-то был, конечно, кассу взять. Однако устояла. Комедий, детективов, мелодрам за последние годы снято немало, а запомнилось всего ничего. Из последних, пожалуй, «Дикая любовь» Вилена Новака. Умело разыгранный жестокий романс имел довольно внушительный, по нынешним временам, успех у публики — настолько, что значительно перекрыл затраты на постановку.

Деньги, деньги... Их очень мало... Вот детектив по роману Жоржа Сименона — вся натура снята на киевском Подоле, камера кружит двумя-тремя хорошо узнаваемыми улочками. Какой там Сименон, какой там детектив — тоска и тихая жалость к авторам: ну зачем унижались, если сразу было понятно, что за такие деньги ничего не снять, кроме халтуры? Да к тому же еще и актеры... Московские теперь не по карману, а наши, доморощенные... В тот же детектив да за такие деньги хорошие не пойдут, потому как нарасхват (не сейчас — теперь уж никакого «расхвата» нет ни для кого), а плохие делают то, что делают.

Мелодрама... И снова тот же Подол. Впечатление такое, что половину фильмов киевляне снимают здесь. Режиссер жмет на все педали, но качество товара все то же... Наверное, так сейчас везде — снимали картины те, кого долго не подпускали к камере. Оказывается, правильно делали.

Зато те, в чьем профессионализме сомневаться не приходится, работают в России (Р. Балаян, В. Криштофович, В. Калюта) или еще где-то. Николай Мащенко вдруг поставил пьесу в театре — комедию. Всегда с пафосом, даже с трагическим надрывом — суперсерьезный человек, а разменялся на какую-то легкую французскую вещицу. В своем последнем фильме «Венчанье со смертью» автор «Комиссаров» и «Как закалялась сталь» снова обратился к мессиям в кожанках, но здесь он их сурово развенчивает. По мне, так слишком громко и слишком театрально. Как и опытнейший Александр Муратов, который в экранизации повести Миколы Хвылевого «Сентиментальная история» — фильме «Прочь стыд!» («Геть сором!») пытается воссоздать реалии 20-х какими-то намеренно упрощенными средствами — на уровне призывного заглавного титра. Без полутонов и оттенков выглядит все это уж очень несъедобно.

...Но что разбирать фильмы, если ситуация близка к катастрофе? Думаю, крахом дело все же не кончится, родное правительство и родная партия (власти) помогут. Сад Довженко не продадут, деньги появятся, фильмы закрутятся — будем жить, будем снимать, петь и смеяться, как дети. Когда Чернобыль шарахнул — и тогда анекдоты были, да еще в каких количествах!..

Март — август 1994, Киев

Людмила Донец

Русское поле, или Заметки о русском Юрия Шиллера

Фильмы Юрия Шиллера всегда оставляют чувство нового знакомства со всей землей русской, знакомства не случайного, шапочного, а глубокого, родственного, отмытого от верхних, грубых подмалевок. Словно всю Россию окликнули, и она обернулась, многоликая, разноликая, и заговорила от души, торопясь рассказать о главном, о смысле жизни. Это монолог автора, составленный из монологов жителей России, преимущественно деревенских жителей. Шиллер — кинематографист-деревенщик, почвенник.

Когда-то после войны сценарист Дзаваттини мечтал о том, чтобы по радио Италии произносили подряд имена и фамилии всех итальянцев для укрепления духа народного. Кажется, Юрий Шиллер воплощает это мечтание, говоря о народе русском.

Режиссер почти всегда строит свои фильмы одновременно как документальный репортаж и театральную сцену, как площадное народное действо, представление. Почти никогда — в избе, внутри, а всё — у изгороди, у околицы, у магазина, на проселочной дороге, на открытом пространстве, но *около дома*. И как правило — летом, когда убор природы пышен, зелен, наряден и прикрывает убогий приют русского деревенского человека.

Реальная жизнь — как театр, как искусство, и искусство — как документальный портрет жизни, свидетельство о ней. И складываются фильмы словно сами собой, по щучьему велению. Непосвященному кажется: ходят себе киношники с камерой и снимают все подряд.

Картины Юрия Шиллера будничны и праздничны одновременно. Режиссер подчас сам создает праздничную стихию. В «Плясунах», например, он привозит в деревню знаменитый народный ансамбль Заволокиных, в «Живы будем...» снимает отголоски какого-то праздника местного значения. А вот «Недаром помнит вся Россия...» — празднование 180-летия Бородинской битвы на Бородинском поле.

От фильма к фильму тихие, смешливые ленты Шиллера становятся все горше, полынней. Все оглушительней нарастает пронзительное сочетание бедного, нищего, оскорбительного быта и такого возвышенного строя мыслей людских, гласа народного.

«Недаром помнит вся Россия...», где режиссер

«Недаром помнит вся Россия...»

снимает параллельно нарядную костюмированную инсценировку сражения на Бородинском поле и монологи крестьян близлежащих деревень, одетых кое-как, рядом с их чернеющими нищетой, разрушающимися избами, — высокая нота в этом народном хоре, ибо можно сказать, что это фильм исторический. Синхронная история России от 1812 года до наших дней.

В кадре — русское поле. Поле Бородинское. Бородино. Память русской воинской славы далекого прошлого века. Юрий Шиллер снимает репетицию празднования 180-летия Бородинской битвы. Раздаются команды в мегафон: «Господин генерал! Пожалуйста, приготовьтесь к атаке! Последний редут! Это наши уже готовы, а французы еще нет...» На поле — массовка в солдатских и офицерских мундирах — «уланы с пестрыми значками, драгуны с конскими хвостами». Слышны звуки военных маршей, разрывы канонады, плывет колокольный звон.

А рядом идет своим чередом обыденная жизнь лета 1992-го. Тарахтят трактора, убирая пшеницу, обедают в тенёчке от трактора мужики, играет гармошка, мальчишки гонят коровье стадо, бабы с сумками стоят у неказистого дома с кривой надписью «Продукты», и около нескольких рассыпанных вокруг изб сидят старики и старухи и размышляют о русской истории.

История Государства Российского в этих рассказах словно теряет даль времен, времена смещаются, смешиваются и располагаются в пространстве этого русского поля как время единое, однородное, образуя картину бытования истории в народе, складывающуюся на наших глазах в народную мифологию.

«Недаром помнит вся Россия...»
Автор сценария и режиссер Ю. Шиллер. Оператор С.Чавчавадзе. «Новосибирсктелефильм», 1992.

Горестная это история, горестная...

Мужик в синей рубахе. Историю надо знать... Кутузов отсюда наблюдал, а сражение там было, за 90 километров, тут не понравилось ему что-то... Там музей есть, заедьте, не пожалеете...

(На церкви надпись: «Церковь Рождества. Памятник XVII века. Свидетель Бородинского сражения».)

Баба у церкви. Тогда нас не было, деды и прадеды наши были... Ну и мы захватили десять

поворотов... Я по радио слушаю и не одобряю: пять дней решают, как назвать нашу Россию теперь. Один так, другой так. А чо ее называть? Россия была и будет, никто не победит ее, хоть ползком ползать будем...

Крепкий мужик. Маленький ростом был этот Наполеон, и когда он взял в 1809 году Испанию, а тут у него не вышло ничего. Здесь вышел ему навстречу Кутузов, Барклай, они были все русские, вот ему и не удалось. Здесь было самое сильное сражение. Наполеон потерял около шестьсот тысяч солдат. Приезжайте еще, молочком попою. Я людям всегда рад, потому что такую жизнь я прошел с четырнадцати лет и живу. Владимир Семенов я.

Мужик в шерстяной шапочке. Деревня вся вымерла, я один остался. Умные едут в Америку, а Россия остается при дураках... Дайте нам Рейгана, неужели он не согласится? Давай мы тебе дадим два оклада! Наладь у нас Америку! Или дай мне волю, а то какая тут воля?! Бабушка мне рассказывила, как шли французы, подошли к речке, а переходить боятся. Какие это воины? Скажи нашему мужику, что там сено, так пусть тут будут хоть с пулеметами, все равно перейдут и спиздят...

Мужик в замасленной рубахе. Молодые-то по телевизору говорят: нужна квартира, жена хорошая, и всё. Стали показывать голых, а мы и так знаем, что́ у мужика и бабы спереди... Сейчас от России одни крошки остались, и что в России прорабатывается — это ужасть! Ласточка вьет гнездо — это ее государство, и ты, воробей, не лезь, так же и в двенадцатом году, и в сорок первом, на чужой каравай рот не разевай... Мы защищали свое, а сейчас кого будем защищать — не знаю...

Мужик в кепке. Ты слышишь, что он говорит, скажи-ка, дядя, ведь недаром, слышишь, говорит, не многие вернулись с поля, не многие. (*Плачет.*) Кутузов все правильно сделал... Не то что нынешнее племя, он говорит... Да, было такое... И что они думают? До чего они нас доводят? Народ живет, выбивается из сил, и на́ тебе, с каждым днем одно и то же, одно и то же... Может быть, я неправильно говорю, но наболело на душе...

Юрий Шиллер любуется этими людьми, этим народом, его артистичностью, философским и поэтическим складом ума, ироничностью, его почти осязаемой духовностью, его терпением. И это не терпение рабов, нет. Это смирение перед Божьим мироустройством, которое обязано в конце концов быть справедливым.

Они живут, как птицы божьи, во временной жизни словно перед лицом вечной. И только нарастает какая-то растерянность, недоумение: как же это так все-таки получается, что «Россия никогда не была побеждена, а все время переживает»? И это растерянное недоумение простых людей — как твоя личная вина. Как ссадина на душе.

Юрий Шиллер снимает документ одновременно бытовой и духовный. От фильма к фильму все тоньше и искусней режиссерский монтаж, естественней переливание в монтаже крупных планов-эпизодов и общих планов с их щемящим настроением мгновенно мелькнувшей поэзии — высокого, звонкого неба, скирды сена вдали, шепчущихся веток склоненных деревьев, внезапно взмывших, чем-то напуганных птиц... «И сладко жизни быстротечной над нами пролетела тень»...

Россия небесная с ее церквами и памятниками славы, с торжественными словами: «Доблесть родителей — наследие детей. Она бессмертна» — и Россия земная, с черными руками пахарей и черными покосившимися избами вечно нищих селений — все сплетается в тугой эмоциональный узел, который фильм затягивает у самого горла...

Отшумел праздник, и по проселочной дороге уходит баба с тяжелой котомкой за плечами. А дорога — длинная...

Авторский взгляд любовный, щадящий, голубиный какой-то. При цепкости и прямоте — ласковый. «Недаром помнит вся Россия...», как и все фильмы Юрия Шиллера, — рассказ об идеальном в русском человеке. Об идеальном без идеализации. Интонация его лент — усмешливая. Родина автора — тихая. И лишь в самой последней глубине прочитывается пастернаковское, горячее и высокое:

В них не было следов холопства,
Которые кладет нужда.
И тяготы, и неудобства
Они несли, как господа.

Н. Зоркая

Кинематограф в зоне ЧП

В общей картине производственного обвала, какую являет собой сегодня экс-советское кино, Грузия занимает, пожалуй, самое плачевное место. И потому, что этой стране пришлось за последние пять лет пережить наитягчайшие для всей ее драматической тысячелетней истории беды, унижения, ошибки, что, понятно, не способствует кинопроцессу. И еще потому, что слишком велик контраст с недавним благополучием и процветанием. У Грузии особые заслуги перед мировым экраном. Маленькая страна — и соответственно — скромная по масштабам производства кинематография имеет «коэффициент шедевров» (если бы таковой выводился), которому позавидовали бы мощные кинодержавы мира. А грузинские мастера: поистине плеяда кинематографистов высшего ранга... А золотая актерская школа... А самобытный пластический стиль... Трудно сказать, относится ли специфический талант «светописи» и самая молодая «десятая муза» к сфере национального менталитета, но коль скоро — да, то, бесспорно, этим обладает грузинская нация, награжденная артистизмом и вкусом во всех художествах, а в кинематографическом синтезе еще приумножившая, аккумулировавшая свои таланты и возможности.

Недаром грузинский фильм, начиная еще с тех немых лент, где сияла мраморная краса и лучились светлые очи Нато Вачнадзе, где в своей пророческой «Элисо» Николай Шенгелая открывал законы трагедийного народного кинодействия, всегда был в круге внимания и международной элиты специалистов и очарованных кинофилов. Национальные недели, ретроспективны, фестивали. Восторженные рецензии, монографии, симпозиумы, дискуссии. И нет-нет, да выплески какой-то тайной, что ли, зависти, тревоги какой-то, которые дают, к примеру, затравку длинного спора, поднятого аж в 1978 году на страницах данного глубокоуважаемого и специального журнала. Там грузинское кино упрекали в чрезмерном внимании к «теме творчества», в «условном мире», в «эстетизме», в «замкнутости на себе», а главный криминал писался, видимо, для вящего позора даже с больших букв: «Теплота Лирической Интонации»[1] — вот-де до чего докатились! Звучало это так же справедливо, как если бы Уланову начали стыдить за то, что она танцует, а Шекспира — что сочиняет пьесы. Упреки задевали самую сущность грузинского кино, его особости и прелести.

Кстати, пока московская критика цедила сквозь зубы что-то про «герметизм», Тенгиз Абуладзе в тбилисской тиши уже работал над «Покаянием». Как известно, фильм стал вехой не только в искусстве, но в духовной жизни общества, событием, равного коему по воздействию не знает вся история «многонационального кино СССР». В «Покаянии», в частности, найдем и тему творчества, драму художника в его сопряжении с тоталитарной властью (поединок: живописец Сандро Баратели — диктатор Варлам). Между прочим, рождение этого поворотного фильма именно в Грузии, еще ожидающие своего летописца облавы КГБ, подпольная циркуляция кассет, расправы с их владельцами, а также тайное покровительство Э.А.Шеварднадзе, тогдашнего секретаря ЦК республики — все это, если обдумать, может уточнить характеристики и дополнить представления о жизни кино в «застое».

Минуло время, и вот сегодня другой наш критик пробрасывает в газетной статье, что, мол, грузинского кино и вообще-то не существовало, оно-де выдумка московских интеллектуалов. И заметим, не старатели «стёба»[2]. Напоминаю об этих забавных инцидентах не для полемики, разумеется, что было бы по определению нелепо, а для того, чтобы подчеркнуть тему нашего российского неравнодушия к творчеству далеких южных коллег.

Сегодня пустеют павильоны студии «Грузияфильм» в районе Дигоми. Старая студия, эта жемчужина тифлисского модерна на фешенебельном проспекте над Курой, оккупирована чужими фирмами. Полные сил и замыслов мастера или в простое, или работают вдалеке от родины, и исход продолжается. Весною 94-го Тбилиси похоронил Тенгиза Абуладзе, великого художника, чей подвиг и чья избранническая провиденциальная судьба тоже еще не прочитаны, не разгаданы. Печаль и горе словно накинули на прекрасный город свое покрывало. Но грузинский кинематограф, та-

---

[1] Ю. Богомолов. Грузинское кино: отношение к действительности. — «Искусство кино», 1978, № 11.

[2] Стёб — вымученное арго бездаря, предсказанного Мережковским «Грядущего Хама»; на страницах свободной прессы стёб сменил былую долдонскую речь советского периода, которая по сравнению с новоречью разнузданной звучит почти как музыка — ближе к русскому языку, непретенциозна. — *Прим. автора*.

кой, казалось, всегда уверенный в себе и вальяжный, проявил поистине борцовскую волю к сопротивлению, героическую приверженность к творчеству и труду, к сохранению кинематографической общественной жизни несмотря ни на что.

Осенью 1992 года, когда уже позади были кровавые побоища в центре города, когда небоскреб отеля «Иверия» превратился в общежитие для беженцев, а диктатор-безумец начал готовить свой обреченный и смертоносный поход, в Тбилиси задумали провести национальный фестиваль «Золотой орел». Это в его программе впервые показано было «Солнце неспящих» Теймураза Баблуани, фильм, который далее вышел на международный экран. Фильм был симптоматичным: одна из традиционных тем грузинского кино — судьба идеалиста-одиночки, благородного фаната — решалась здесь по-новому жестко, с сознательной деэстетизацией фона (чего стоит хотя бы «сюита крыс», подопытного материала доктора, о котором мы так и не можем высказать суждение, кто перед нами — гений или графоман?). Образ трагикомический, угловатый, жалкий и одновременно внушающий восхищение, отличался от былых грузинских идеалистов-искателей, чья вера и стойкость приносили им победу, пусть даже только моральную. И обстоятельства сильнее доктора-фантаста, и во всем мире верит в него только сын (и то сомневается), да и сам герой все-таки скорее неудачник.

Впрочем, было бы неточным не увидеть накопление тревоги, трагизма, рефлексии в грузинском кино с самого начала 1970-х: трещину легко заметить в движении Отара Иоселиани, этого флагмана, выведшего национальную киношколу на мировую орбиту (не только «Фавориты луны», о чем много писали, но и его сверкающая «Охота на бабочек» несет в себе грузинскую ментальность). «Листопад» и «Жил певчий дрозд» разделены сменой настроения, и «Теплота Лирической Интонации» (повторим это определение без упрека) сменяется философским раздумьем, горечью. Это мироощущение возобладает уже в конце 1970-х, в продукции молодого поколения («Перелет воробьев» того же Баблуани, «Путешествие в Сопот», «Пятно», «Новый год» и др.). Далее злые, мрачные тона будут нарастать, чтобы достигнуть предела в наше десятилетие.

Кажется, что нация решила взглянуть на себя в зеркало и едва ли не со злорадством заме-

«Колыбельная», режиссер Н. Джанелидзе

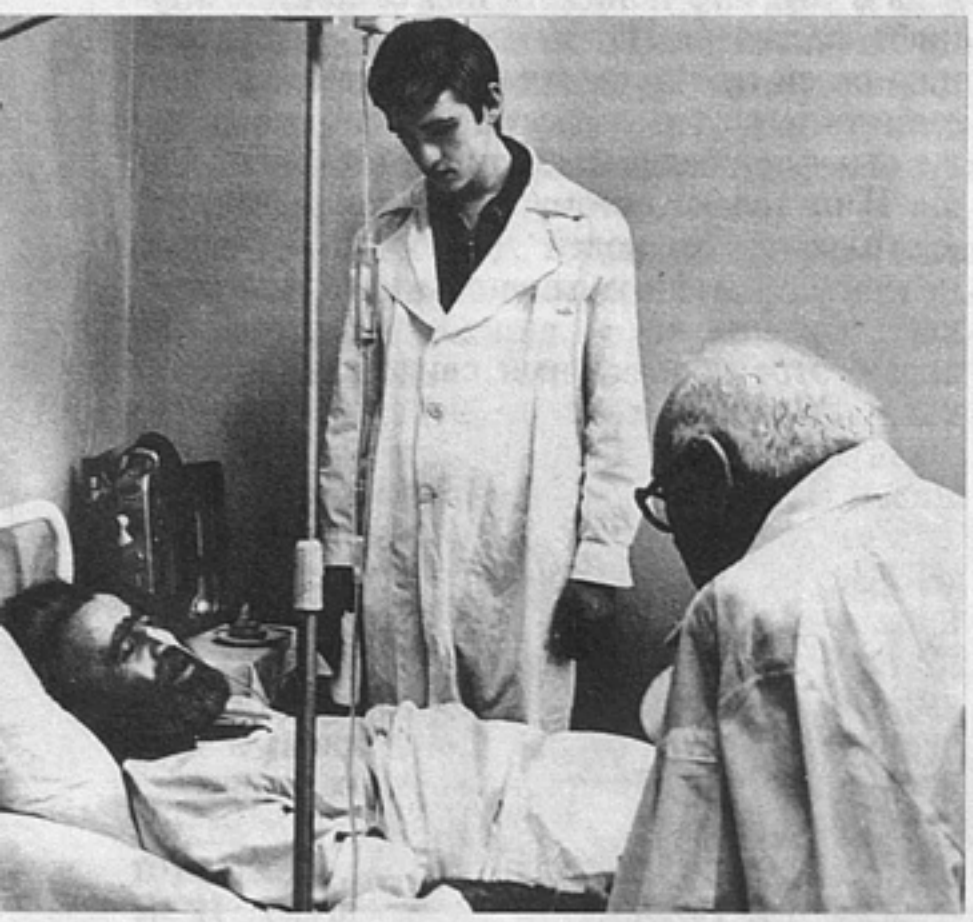
тила много неприглядного. Коррупция, уголовщина, алчность, кровь — совсем иной пейзаж предстал на месте былой красоты в «черной» ленте «Они» Левана Закарейшвили, в историческом, полном иллюзий, эпосе «Избранник» Михаила Калатозишвили по «Жакерии» Мериме: предательства, расстрелы, террор и как финал — казнь собственного сына. На экран пробивался совсем незнакомый нам грузинский кинематограф, захватывая пространство от боли и скорби до «чернухи». Конечно, это было непривычно и неприятно тем, кто привык к светоносной живописи «Древа желания», к блистательной, полной юмора и ума, остроте «Голубых гор» Эльдара Шенгелая (к счастью, в «Экспресс-информации», при всей ее перегрузке и некоторой растрепанности, это свойство мастеру не изменило). Но что же делать? Ведь не что иное, как та самая искомая действительность, диктовала новые песни и новый стиль. Так или иначе, но грузинское кино жило полной жизнью, как это ни удивительно на фоне той живой исторической хроники, которая день ото дня фиксировала все более страшные события. Апрельская трагедия, ночь на площади, саперные лопатки, гибель девушек, отравляющий газ «черемуха» — весь этот гиньоль так не соответствовал образу мирного, обволакивающего своей красотой Тбилиси. Но разве несколькими годами ранее не было зловещего, рокового предупреждения, что «не все благополучно в королевстве», когда свои, грузины, а не чужой генерал, своя, родная группа захвата и органы правосудия расправились со свадьбой, вовсе не похожей на ту, что была в знаменитой «Свадьбе» Михаила Кобахидзе, — свадьбой-декорацией для угона самолета в Турцию, осуществлявшегося молодой компанией, отпрысками самых достойных грузинских фамилий, готовых на все, лишь бы покинуть отчий край?

Ксн это было в реальной действительности, и кино, конечно, должно было откликаться, меняться. Но стояло насмерть, защищалось насмерть, чувствовало себя оплотом национальной культуры и чести.

Расправив крылья и перейдя в ранг международного фестиваля (стран Черноморского бассейна и Закавказья), тбилисский «Золотой орел», второй по счету, состоялся в конце сентября 1993-го. Более неподходящей обстановки для искусства вообще, и кинофестиваля в особенности, не придумать. Развертывалась битва за Сухуми, в аэропорту чартерные фестивальные спецрейсы уступали посадочные площадки самолетам с ранеными. Вручение призов совпало с вестью о падении абхазской столицы. На улицах патрули, перестрелки, с ночи толпы людей ждут хлеба у булочных. Уместны ли зрелища, когда льется кровь? Конечно, возникали такие сомнения. Но дело ведь в том, что́ понимать под самой институцией фестиваля. Если «тусовку», демонстрацию своей причастности к ближнему кругу — выбирайте другие адреса. Тбилисцы же сказали «да» фестивалю Сопротивления. И победили. И не только потому, что для измученных, исстрадавшихся людей Дом кино на целую неделю стал оазисом мирной жизни и дружеского общения, но — главное — потому, что экран, этот неподкупный свидетель, прокричал: мы живы! мы пока не сломлены, ибо честь и гордость нации — грузинское кино живет! Из одиннадцати призов «Золотого орла-2» семь завоевали грузинские кинематографисты. Не из «поддержки», не в ответ на по-прежнему несгибаемое грузинское радушие, не по политическим или гуманным соображениям, а исключительно по художественному качеству проходили «рейтинги» и жюри и публики в набитых до отказа, горячих, заинтересованных залах. Вся суть в том, что кучно, броско, смело выплеснулся на экран этот незнакомый грузинский кинематограф. И не тот, что мучил северных мыслителей «романтизмом» и «эстетизмом», и не тот, что, по последним данным какой-то газеты, есть только лишь миф.

Нет, совсем не похож нынешний Тбилиси на привычный, легкомысленный, праздничный, веселый, словно шампанское, населенный славными и милыми чудаками город прежних лет и прежних кинокадров. Жесткая, документальная, беспощадная камера пишет запустение, разруху, озлобление. Дух распада взял здесь верх. Рвутся связи, распадается семья. Но и измена «во имя страсти», «хмеля», «забвенья» не дает ничего, кроме осадка. И страдают уже трое, катясь к погибели.

Это климат картины Дмитрия Цинцадзе «На грани». Пожалуй, никогда на пространстве нашего (бывшего СССР) экрана не показано было с такой степенью целенаправленной откровенности уродство каких-то механических, бездушных свиданий-совокуплений, при том, что «партнеры» и молоды, и симпатичны, а женщина (по сюжету она — чуть тронутая осенью балерина-педагог) обаятельна, трогательна и жалка. Просто эти люди дышат отравленным воздухом войны. Там, где раньше царили прославленные дружеские застолья, там, в разрушенных домах, в подвалах ютятся скороспелые штабы, раздают оружие, вербуют, муштруют, накачивают. Столь же выразительно, как в «Макарове» В.Хотиненко, хотя совсем по-иному, уже не метафорически, режиссеру Цинцадзе, дебютанту 80-х, удалось передать опасность и соблазн оружия как такового, стрельбы как бытового фона человеческого существования в условиях войны, военного положения, комендантского часа и всего, что сопровождает ЧП и что стало средой обитания как раз в тех райских уголках



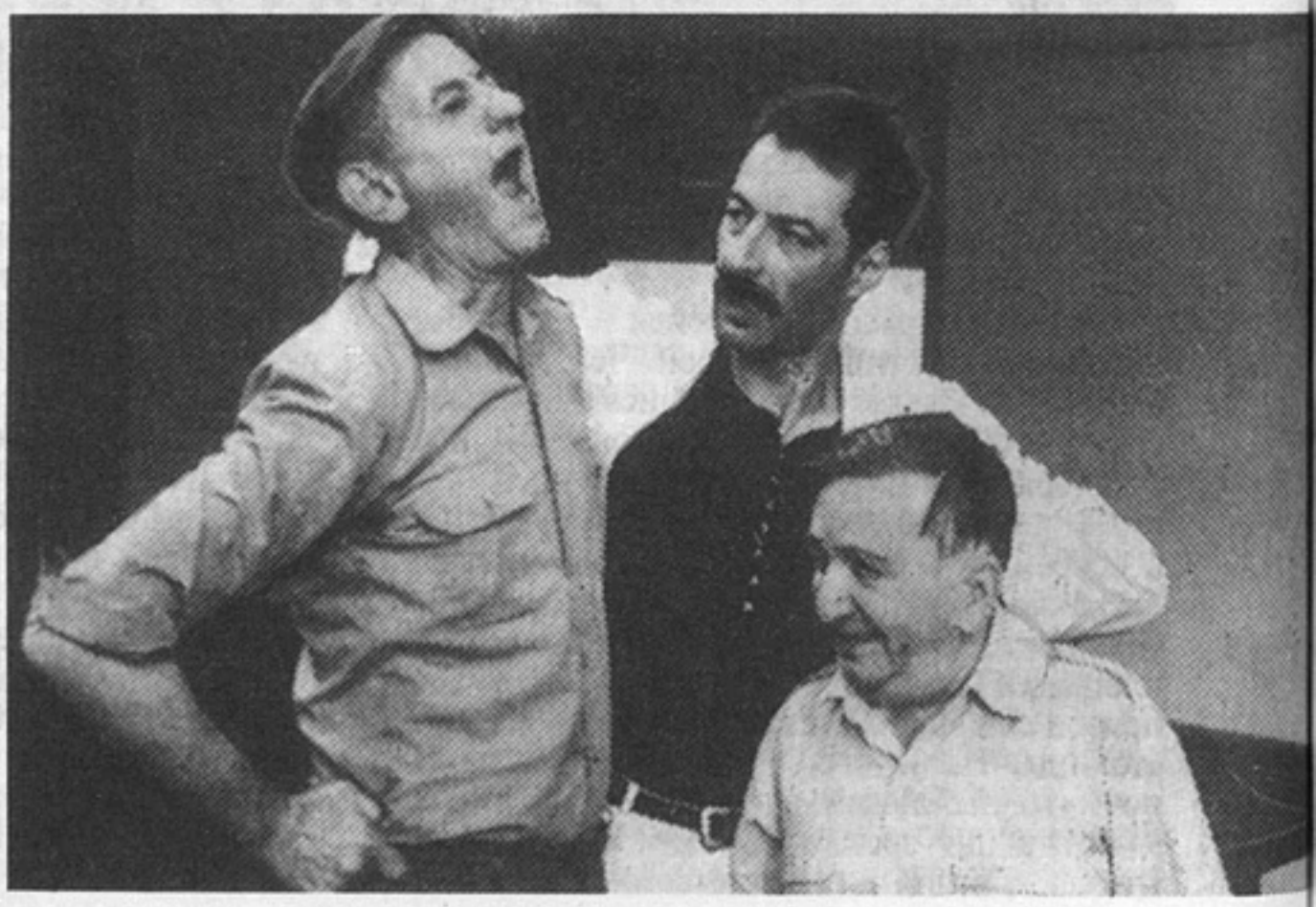
«Солнце неспящих», режиссер Т. Баблуани

мира, которые превращены сегодня в пепелища, руины, помойки. Цинизм разъедает души. Путь каждого из этих тоскующих и озлобленных молодых людей ведет в неизвестность, каждый — на грани. И может легко перейти грань, стать безумным убийцей, как герой фильма Цинцадзе, попросту пускающий автоматные очереди в толпу. Или стать жертвой, как актер Леван Абашидзе, сыгравший свою последнюю роль в другом примечательном фильме середины 90-х — «Нет, друг!».

Он погиб в Абхазии во время съемок фильма, недоиграв свою роль до конца. Многое было щедро отпущено этому молодому артисту: талант, красота, обаяние, происхождение и родство высшей грузинской интеллигенции. Только жизни не хватило. В свой последний год он отснялся еще и в картине Георгия Левашова-Туманишвили (тоже безвременно ушедшего) «Деревня счастливчиков» — действие происходит в сумасшедшем доме, название иронично, хотя, может быть, и не совсем. Леван сыграл влюбленного юношу, столь же умалишенного, сколь, наверное, зачарованного юной пациенткой из другого корпуса больницы. Их любовный дуэт на расстоянии, поэтический немой диалог двух «ню» сквозь стекла окон — сама чистота. И далее — конец жизни в фильме дебютанта Гии Мгеладзе с названием, в котором слышится протест и призыв.

«Нет, друг!» — строчка из стихотворения некоего поэта в прологе картины. Обращаясь к той же разрушенной грузинской действительности, что и «На грани», насыщенная и емкая трехчастевая лента, уступая первой в твердости режиссерского почерка, берет верх в твердости позиции. Герой, которого играет Леван Абашидзе, — обыкновенный тбилисский парень, втянутый в адскую карусель и игру с оружием, делает иной выбор: в кадре истинно символического значения он бросает в реку пистолет, и происходит это на мосту Бараташвили, месте обитания художников — монтажный стык с одним из них, конечно, не случаен. Запоминается и проход героя по аристократическому старинному кварталу Сололаки, и последний крупный план Левана. В жизни ему не удалось повторить судьбу героя. Сюжет остался недоигранным, и маленькая девочка, соседка-подружка, в конце картины говорит как бы с тенью ушедшего — горький выход из положения с помощью субъективной камеры... И все же в фильме есть просвет, очищение, лиризм памяти Левана Абашидзе и других погибших юношей. И нежная дымка голубого виража, порою возникающего на экране, вызывает в памяти бессмертное Бараташвили — Пастернака: «цвет небесный, синий цвет» — цвет успокоения и надежды.

И естественно, что жизнь «на грани», схваченная камерой и аналитически разъятая в картинах «новых молодых», отчаянно нуждается в альтернативе, взыскует надежды, успокоения. Естественно было рождение фильмов иного лада. Один из них уже вышел — «Колыбельная» Наны Джанелидзе. Представляя ее на январском фестивале фильмов для детей и



«Экспресс-информация», режиссер Э. Шенгелая

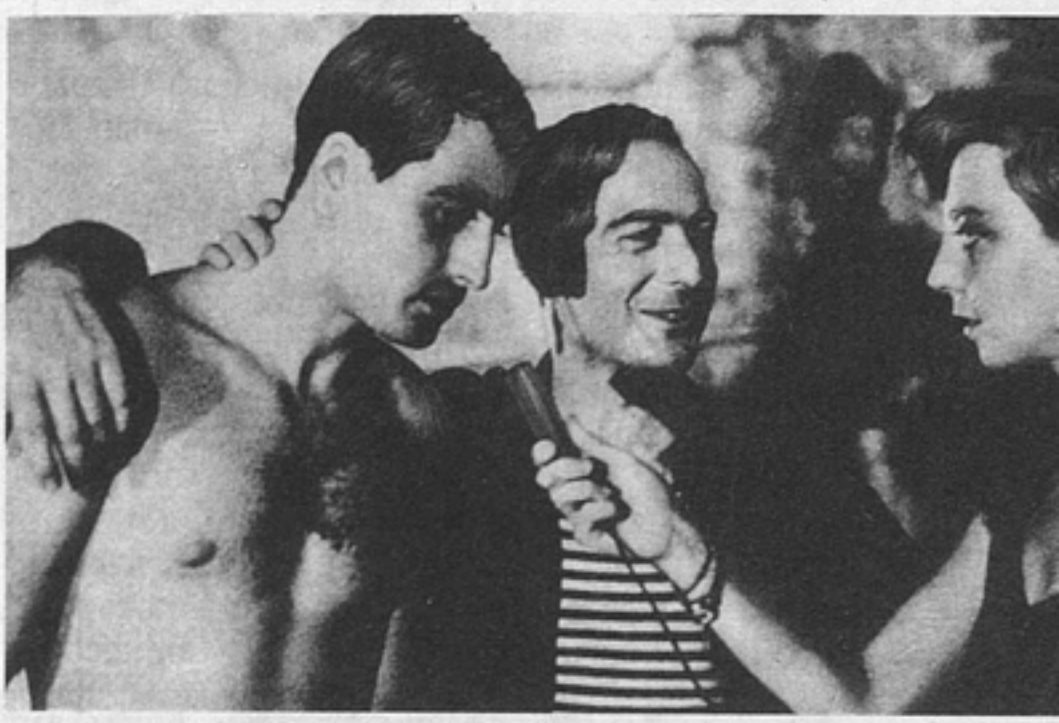
юношества в Москве, Кора Церетели, ведущий грузинский кинокритик, назвала ее «посланием». Я бы прибавила: «напоминание» и «лекарство» — одновременно.

Вместо сюжетов горьких, теребящих душу, царапающих сердце, «черных» — простодушная и непритязательная история из первого грузинского букваря конца XIX века — «Дэдаэна» («Мать-язык») Якоба Гогебашвили. Вместо изуродованного, развороченного городского ада наших дней — заповедное, идеальное в своем союзе красоты природы и рукотворной красоты, Богом благословленное Сагурамо в Кахетии — бывшее имение Ильи Чавчавадзе, где снималась «Колыбельная». Время действия — благоуханный грузинский «серебряный век».

Режиссер и его группа, которая буквально вручную создавала декоративную среду картины, не стремились к реконструкции, к стилевой или исторической точности. Стиль скорее обобщен, можно было бы назвать его «постпостмодернизмом». Важнее здесь не приметы эпохи или десятилетия, а строгая благородная красота грузинского прошлого, бесценное наследие нации, попранные ныне, счастливые дары, которыми Господь наградил этот край земли и его людей: до слез трогающие дали полей, солнцевороты, всякий раз обновляющие красоту ландшафта, — розово-сиреневое, пушистое цветение весны: летние натюрморты плодов и фруктов в плетеных крестьянских корзинах, щедрость жатвы; красные и золотые кленовые листья на дорожках пышного парка, осеннее «очей очарованье» и черно-белая графика зимы — времена года поистине музыкальны в картине, восхищает операторская работа Георгия Беридзе. Все это не фон, а содержание «Колыбельной». Это напоминание о том, какой была и могла бы быть Грузия. В этой спокойной, умиротворенной красоте живут красивые, с царственной осанкой, воспитанные, сдержанные люди. К их гармоничному, счастливому существованию исподволь, но так, что мы, зрители, буквально кожей чувствуем ее приближение, подкрадывается беда.

Как бы исходным первотолчком для изобразительного решения и — шире — эстетики фильма служит тоже простодушное и непритязательное: картинка в букваре, иллюстрация для катехизиса, рождественская открытка. Это обмануло некоторых критиков (опять незадача!), поверивших, что здесь сентиментальность, примитив и даже «собрание всех киноштампов детского и взрослого кино». Что ж, понятно: у фильма, да простится игра слов, непростая простота. Сознательно взятое олеографическое изображение возвышено тонким и точным мастерством, просветлено, насыщено новым и современным смыслом. Нет, друзья, нет, милые! Режиссер Нана Джанелидзе, любимая ученица и невестка Тенгиза Евгеньевича Абуладзе, прошедшая школу профессии на «Древе желания», соавтор «Покаяния», надо думать, умеет отличить штамп от символа и сентиментальность от ностальгии. Но для этого и зрителю (критику) нужно иметь глаз и вкус. В «Колыбельной» мы встречаемся с очень умной и ма́стерской стилизацией, с переводом «вещи» в иной, верхний регистр.

И как кадр, очищаясь от быта, служит высокой красоте, так и рассказик из букваря об украденном и возвращенном ребенке наполняется серьезным и глубоким современным содержанием, обретает контур притчи. Все дело в том, что маленькая Кэти, похищенная мерзавцами и проданная в какую-то сопредельную, но чужую по вере, языку и нравам страну, нашла там, за горами, новую родину и горячо любимых близких. А своих кровных, к которым вернули ее по прошествии десяти лет, забыла и не признает. Нестерпимы страдания несчастной матери (у Нато Мурванидзе, новой звезды Театра Руставели, может быть большое будущее и в кино). Чахнет ребенок. Спасение приходит лишь в тот момент, когда, перебрав все способы пробиться к сердцу дочери, мать запевает старую колыбельную песню, которую некогда певала маленькой Кэти. Это кульминационный момент фильма и его финал: идентификация народа, узнавание себя — в родном языке, в традиции, в возврате к родству и единению. Ни слова вражды к тем, далеким, кого полюбила девочка; но кипящий котел Закавказья, обездоленность, беженцы, потеря исконных земель — весь этот сегодняшний климат Грузии ощущается в подтексте благородного, как старинная чеканка, фильма Наны Джанелидзе.



«На грани». Д. Цинцадзе, режиссер

...Пустеют павильоны студии «Грузия-фильм». По городу ходят слухи, что все скоро будет продано за доллары. Спонсорские деньги, потекшие было в производство, прекратились — невыгодно! Но может ли кончиться эпоха грузинского кино?

Тбилиси — Москва

Е. Стишова

Много званых, да мало избранных

Первый «круглый» юбилей Российского Открытого кинофестиваля — пятилетие — совпал с несколькими обстоятельствами, которые отразились на его имидже. Одни — мгновенно и наглядно. Другие — скрыто.

Прежде всего «Кинотавр» получил статус международного фестиваля. Международное жюри возглавила Лилиана Кавани. В числе особо почетных гостей были и звезды — Анни Жирардо и Франко Неро. Иностранцев на круг набралось много, и в просторном помещении пресс-центра не утихал, лаская сердца организаторов, легкий гул, в котором преобладал английский. Сам г-н Бриссон, полномочный представитель ФИАПФа, фигура почти легендарная в европейском фестивальном движении, пожаловал в Сочи с инспекторской поездкой. По слухам, остался доволен. Его объективность и беспристрастность прошли дополнительное испытание на серпантине по дороге в Дагомыс, куда гостеприимные хозяева повезли ветерана знойным полднем, чтобы напоить чашкой фирменного чаю. Увы, ресторан «Чайный домик» оказался закрыт...

В остальном же все шло без накладок. Если они и случались, то со стороны заметны не были. Скажем, элитарные критики нервничали, что Саша Верни, оператор Рене и Гринуэя, мэтр европейского киноавангарда, уж слишком долго ждет экрана — его картины, в том числе фильм Гринуэя «Дитя Макона», почему-то никак не влезали в сетку просмотров. Но только горстке посвященных и было дело до того, что под кроватью критика Евгении Тирдатовой стоит яуф с шедевром знаменитого англичанина. Непосвященные же — а они составляли большинство фестивальной тусовки — знать не знали про страсти элиты. Про Гринуэя и Верни они просто не слыхали. Никогда. Так что отсутствие адекватного ажиотажа вокруг ретроспективы знаменитого камермена свидетельствует не столько о плохой организации, сколько о невежестве тусовщиков. Артур Аристакисян, фаворит Берлинале-94, автор «Ладоней», вообще отменил свой показ, не насчитав в зале и десятка зрителей. Месяцем позже, в Карловых Варах, за ним ходили толпы фэнов и фестивальных менеджеров — в своем же отечестве уникальный эпос-документ не вызвал никакого интереса.

Слава Богу, международная конкурсная программа, ориентированная на новое кинопоколение, на вторые и третьи работы, отбиралась с учетом зрительских приоритетов. (Обычно наши отборщики меньше всего заботятся о зрителе, боясь быть заподозренными в дурном вкусе.) В конкурсе было что посмотреть — для души, не мудрствуя лукаво. Та же «Минна Таннебаум» француженки Мартины Дюговсон (кстати, она получила наряду с Гран-при фестиваля и приз зрительских симпатий). Или корейская лента «Первая любовь» Мьюнг Саэ Ли, или китайская — «Дни» Ванг Сяошуая, или режиссерский дебют французского продюсера Патрика Грандпере «Ребенок-лев», ставший одним из фаворитов Сочинского фестиваля. Впрочем, таким образом я могла бы перечислить едва ли не всю международную программу — тринадцать лент, и лишь одна из них — бельгийская комедия «Просто друзья» (режиссер Марк-Анри Вейнберг) — показалась лишней в этой коллекции, произведшей на меня впечатление свежести (скромный эпитет, который весьма ценится среди фестивальных зубров). Кое-какие из этих фильмов уже были представлены в других международных конкурсах. Но здесь, в Сочи, встроенные в контекст замысла отборщиков, они смотрелись иначе — крупнее, значительнее. (Так, «Курочка Ряба», не прозвучавшая в Канне, стала событием в Карловых Варах.)

Ретроспективы же, показанные в рамках международного фестиваля, были настоящими раритетами. Неизвестный у нас Джон

Джост, американский независимый, явил, помимо оригинального авторского стиля, еще и неизвестную Америку, ту, которая не вмещается в колодки голливудской мифологии. Коллекция ирландского кино, представленная картинами Нила Джордана, Джима Шеридана, Майкла Уайта и Тадеуса О'Салливана, на мой вкус, была самым интересным событием «Кинотавра»-V. По силе впечатления с ней мог соперничать только знаменитый хит прошлого сезона, триумфатор Канна-93 — фильм китайского режиссера Чена Кайге «Прощай, моя наложница!», показанный вне конкурса в день закрытия «Кинотавра».

О том, что отечественный конкурс будет потеснен международным, который формировался штучно, фильм к фильму (было из чего выбирать), можно было догадаться загодя. И найти способ поддержать своих. Панорамными показами, ретроспективами. Ничего подобного в Сочи, увы, не было. Хуже того, приказал долго жить традиционный на «Кинотавре» элитарный конкурс — так называемое «Кино для избранных». Подобных лент в течение последнего года случилось так мало, что не набралось на полноценную программу. В результате конкурс был сверстан по принципу «чем богаты, тем и рады». К отборочной комиссии претензий нет. Она и так сделала все, что могла, выбрав из терриконов кинематографического шлака то, к чему можно отнестись всерьез, с профессиональными критериями. Правда, мне непонятно, почему в конкурсной программе оказались такие беззащитно слабые ленты, как фантастическая комедия «Урод», и такие антифестивальные, как детектив «Приговор», пусть и с участием настоящих американских полицейских. Даже при том, что за последний год общий уровень отечественного кино резко снизился — это осложнило работу по селекции, — без названных лент уж точно можно было обойтись. Хотя бы из опасения превратить отечественный фестиваль в конкурс «на лучший плохой фильм».

Ноленс воленс международная программа заняла пустующую, но уже привычную нишу «Кино для избранных», что не могло не понизить статус конкурса отечественного. Образовалась глуповатая ситуация, как если бы на смотрины кривой невесты любящие родители пригласили ее хорошеньких подружек. Жених, быть может, и не сбежал, но за свадебным столом воцарилась некоторая неловкость — по крайней мере до первой рюмки.

Хотя президент «Кинотавра» Олег Янковский решительно не согласен с тем, что отечественное кино переживает кризис, никаким эвфемизмом нельзя обозначить ситуацию на нашем кинематографическом Парнасе. Самый главный ее показатель прост и очевиден: хороших фильмов мало. Еще меньше тех, которые являют собой полноценный эстетический универсум и существуют вне конъюнктуры, в мировом художественном контексте. Из подобных лент в конкурсе была, по большому счету, только одна — «Увлеченья» Киры Муратовой.

Однако жюри во главе с Олегом Табаковым (в составе жюри не было ни одного критика) принимало решения согласно своему вкусу и присудило Гран-при картине туркменского режиссера Усмана Сапарова «Ангелочек, сделай радость!», получившей в прошлом году высшую награду конкурса детских фильмов в рамках Берлинале. Принимая это — явно политическое — решение вопроса о первой премии (10 тыс. долларов), жюри заодно решительно объявило свои приоритеты: гуманизм киноискусства и проч. (картина Сапарова — трогательная история осиротевшего во время войны ребенка, этнического немца, родившегося в туркменском поселке).

Этот полемический жест жюри не был ни прокомментирован, ни даже замечен постфестивальной прессой. Возможно, потому, что на этот раз ни один из конкурсных фильмов не имел своего лобби среди аккредитованных на «Кинотавре» журналистов и критиков. Последних на сей раз было меньше, чем обычно: пресс-центр резко сократил списки приглашенных за счет фестиваля. А кредитоспособных кинокритиков по нынешним временам мало. Как бы то ни было, их убыль заметно сказалась на фестивальной атмосфере — «Кинотавр» потерял интеллектуальный тонус, которым так гордился на первых порах. Киноконкурс, ради которого — хотелось бы в это верить — и затевается уже в пятый раз грандиозное предприятие в Сочи, растворился в колоссальной тусовке, в радостях пляжа, в культурной программе, что честно отрабатывалась по ночам в нижнем ресторане отеля «Жемчужина» с замечательно скверной акустикой.

Кино, пляж, культурная программа — все было точно так же, как и прошлым летом. Кроме одной малости: замеченных кое-кем из ветеранов «Кинотавра» примет кризиса самого фестиваля. Этому ощущению способствовал скромный уровень отечественного конкурса, где не было ни одной сенсации — единственным новым, еще не апробированнным фильмом была «Лимита» Дениса Евстигнеева, остальные претенденты на пре-

миальный фонд уже «засветились» на других фестивалях. Но сие объективное обстоятельство не было, однако, решающим — оно было фоном, который выявил главный, на мой взгляд, стратегический прокол «Кинотавра» — его ставку на тусовку. В то время как приоритетом крупного фестиваля, каким себя и мыслит Российский Открытый, должно быть Кино. А не культурная программа с залетными поп-теле-шоу-звездами, приезжающими «оттянуться» на сочинский пляж в начале сезона. И заодно спеть-сплясать вполноги для «новых русских», съехавшихся в «Жемчужину» потусоваться с живыми артистами.

На этот раз именитых гостей собралось столько, что администрация сочла необходимым ввести табель о рангах, дабы отделить группу «более равных» в нашем демократическом сообществе. Да-да, все крупные мировые кинофорумы практикуют достаточно разветвленную структуру аккредитаций. Но нам, с нашей генетической порчей, не удается сделать то же самое так, чтобы никто не почувствовал себя униженным и оскорбленным. Результат разделения на «чистых» и «нечистых» не замедлил сказаться: Марк Рудинштейн скандально поссорился с прессой. Точнее, с конкретными журналистами, но в их лице недвусмысленно дал понять всем, что отныне не будет с нашим братом церемониться. Мол, кто платит, тот и заказывает музыку.

Иными словами, независимость ваших суждений о фестивале должна оплачиваться из кармана вашей редакции. Без всяких, однако, гарантий, что вас пустят сюда в следующий раз — даже за свой счет. Хозяин — барин. Так ставится вопрос о критике в эпоху номенклатурной демократии.

Администрация «Кинотавра» поступает вполне в духе времени. Игры в демократию кончились — новая номенклатура объявляет свои правила. Это новые старые правила, согласно которым всякая критика хороша до тех пор, пока она льстит и обслуживает. Аким Салбиев («Останкино») и Виталий Потемкин («Дом кино», С.-Петербург) все поняли с полуслова и не мудрствуя лукаво сделали главным героем своих сюжетов о «Кинотавре» Марка Рудинштейна — не как главного продюсера, а как вдохновителя и организатора наших побед. Телезрители могли видеть, как генеральный продюсер танцует твист, интервьюирует Анни Жирардо, беседует с премьером Черномырдиным, в цирке выезжает на слоне в докторской шапочке Айболита, торжественно закрывает фестиваль со словами «Я смертельно устал». (Замечу к слову, что тележурналисты, побывавшие в этом году на Берлинале, не пожалели пленки на его директора Морица де Хадельна.) Наша пресса смотрит в корень. Не думая о том, что ангажированность, пусть и добровольная, потребует расплаты. Кто не помнит дружного хора прессы, славословящей Сочинский фестиваль?! Час расплаты пробил этим летом. Много званых, да мало избранных, — намекнули журналистам и критикам. Утешает только то, что вопрос о званых и избранных решается здесь не в последней инстанции.

P.S. Этот текст был уже написан, когди до мёня дошли слухи, что в конце июля состоялась пресс-конференция, на которой М.Рудинштейн извинился перед прессой. На ту пресс-конференцию я звана не была, посему от комментариев воздерживаюсь. Одно несомненно: даже худой мир лучше доброй ссоры.

«Кинотавр-94»

Рейтинг кинокритиков

	Берман	Басина	Дондурей	Дроздова	Желтова	Зархи	Гербер	Иванова Вера	Менсен	Карахан	Лукиных	Михалев	Павлючик	Порк	Рубанова	Ртищева	Стишова	Тирдатова	Туровский	Уварова	Фомин	Цыркун	Шепотинник	Черненко	Иванова Валентина	Плахов Андрей	
АНГЕЛОЧЕК, СДЕЛАЙ РАДОСТЬ	7	—	5	—	5	7	7	5	7	6	8		2	5	8	—	5	6	3	—	5	8	—	5	6	7	**6,0**
БЕЗДНА	7	3	—	—	2	3	—	4	4	5	5		3	8	7	3	4	2	2	2	1	3	5	—	2	6	**4,3**
ПРИГОВОР	—	2	3	3	1	3	—	—	2	3	2		2	5	4	2	3	4	0	1	1	—	5	1	1	—	**2,4**
ПРОЗРЕНИЕ	—	4	4	7	6	4	7	8	4	6	4		2	2	8	5	4	7	4	6	6	3	—	5	—	6	**5,0**
УРОД	6	2	—	5	5	4	—	—	4	4	4		2	7	6	5	2	3	0	2	4	—	5	—	—	—	**3,8**
ЗАМОК	7	7	—	8	7	—	7	—	—	6	4		3	2	8	7	5	5	4	5	9	4	7	5	—	5	**5,5**
Я ВИНОВАТ	2	2	2	4	4	3	—	3	3	4	—		3	5	5	5	—	5	0	1	1	—	—	1	—	5	**3,0**
КОШ БА КОШ	6	6	7	—	6	8	8	7	7	7	4		7	7	9	6	6	8	4	5	7	8	9	5	7	7	**6,7**
ВИВА, КАСТРО!	6	8	7	8	5	6	7	6	5	7	5		6	6	8	7	7	5	6	8	8	5	9	—	6	7	**6,5**
ПЕШАВАРСКИЙ ВАЛЬС	4	4	6	6	6	6	7	—	—	4	—		3	1	8	—	7	8	3	4	6	8	6	—	4	8	**5,4**
ПОСЛУШАЙ, ФЕЛЛИНИ!	5	3	2	4	4	2	4	4	3	3	3		2	0	3	3	3	5	3	2	1	2	5	2	2	—	**2,8**
ТРОЦКИЙ	7	3	3	5	4	3	—	3	—	—	—		3	5	7	2	3	6	—	—	—	2	5	3	4	—	**3,9**
СЕКРЕТ ВИНОДЕЛИЯ	—	2	—	2	—	3	—	—	—	5	—		1	2	8	—	3	6	3	2	1	3	5	—	3	4	**3,8**
ГОД СОБАКИ	7	7	4	3	5	4	7	5	5	6	4		3	2	7	3	4	8	3	7	6	3	5	—	5	5	**4,9**
АКТ	—	—	—	—	—	4	4	—	—	6	—		—	4	7	—	—	7	—	—	—	4	6	—	4	—	**4,7**
ВИШНЕВЫЙ САД	5	5	—	1	1	2	3	3	2	3	—		2	0	7	4	5	5	5	5	—	3	5	2	3	5	**4,2**
УВЛЕЧЕНЬЯ	8	9	7	9	7	9	8	8	6	8	6		5	7	9	9	8	9	4	7	8	8	9	—	5	9	**7,5**
ПОДМОСКОВНЫЕ ВЕЧЕРА	9	7	4	2	—	5	6	7	3	6	6		2	8	7	6	5	8	3	5	5	4	7	5	4	8	**5,1**
ЛИМИТА	8	5	—	5	—	3	—	—	—	—	—		2	7	—	5	3	7	6	5	5	3	5	—	3	6	**4,7**
ПЛАЩ КАЗАНОВЫ	7	5	4	5	5	—	—	7	4	5	—		—	5	7	7	6	8	—	4	—	—	5	—	8	—	**5,7**

«Кинотавр-94»

Рейтинг киноклубов

(по шестибалльной системе)

Киноклубы/ города	Волго-град	Москва	Ростов-на-Дону	Самара	Вологда	Уфа	Толь-ятти	Киев Украина	Средний балл
Подмосковные вечера	4.0	4.0	3.0	—	4.0	3.5	4.0	2.5	**3.62**
Послушай, Феллини!	4.0	4.0	3.0	3.0	4.0	1.0	3.5	0.5	**3.00**
Вива, Кастро!	3.0	4.0	4.0	3.5	4.0	4.0	—	2.0	**3.69**
Замок	4.0	4.5	5.5	4.0	4.0	4.5	—	5.0	**4.31**
Год Собаки	5.0	4.0	3.0	4.0	4.5	5.0	4.5	4.5	**4.27**
Бездна	5.0	3.5	4.0	2.5	3.5	3.5	2.5	1.0	**3.23**
Приговор	3.0	2.5	3.0	1.0	3.0	3.5	2.5	—	**2.64**
Троцкий	4.0	4.5	5.0	1.5	4.0	—	4.0	2.0	**3.57**
Увлеченья	4.0	5.5	—	5.0	4.5	5.0	—	3.0	**4.50**
Прозрение	—	3.0	3.5	3.5	3.5	3.5	—	3.5	**3.64**
Кош ба кош	5.0	4.0	—	4.0	4.5	4.0	4.0	3.5	**4.12**
Плащ Казановы	4.5	4.0	5.5	2.0	4.0	—	—	3.5	**4.01**
Пешаварский вальс	—	5.0	3.0	—	4.5	—	4.5	3.5	**3.92**
Вишневый сад	3.5	4.5	3.0	4.0	—	4.0	4.0	3.5	**3.70**
Я виноват	3.0	2.0	—	—	3.0	2.5	2.5	2.0	**2.57**
Урод	3.5	3.0	3.0	1.0	3.0	2.5	—	3.0	**2.44**
Ангелочек, сделай радость	—	4.0	4.5	—	4.0	4.5	—	5.0	**4.40**
Лимита	4.0	5.0	4.5	4.0	4.5	—	—	4.0	**4.14**
Секрет виноделия	5.0	4.5	4.0	2.5	4.0	—	3.5	3.0	**3.56**
Акт	3.0	2.0	3.0	3.0	3.0	2.5	—	3.0	**2.90**
Международный конкурс									
Первая любовь (Южная Корея)	3.0	4.0	4.0	—	4.0	4.0	—	2.5	**3.36**
Фатальная Мария (Германия)	5.0	5.0	5.5	2.5	4.0	4.5	3.5	4.0	**4.11**
Дни (Китай)	—	3.0	3.5	3.5	—	3.5	—	3.0	**3.30**
Отче наш (Финляндия)	3.0	3.5	—	—	3.5	—	—	3.5	**3.38**
«18» (Тайвань)	3.0	4.0	—	3.5	—	—	—	—	**3.38**
Войцек (Венгрия)	4.0	4.5	4.5	—	—	—	—	—	**4.50**
Мина Танненбаум (Франция)	5.5	5.5	4.0	5.5	5.0	5.0	5.0	3.5	**5.00**
Просто друзья (Бельгия)	—	3.0	—	—	—	—	—	—	**4.00**
Предать (Франция — Румыния)	3.0	3.0	—	—	—	—	—	—	**3.66**
Хоровод (Россия)	—	2.0	3.0	2.0	2.0	3.0	—	2.5	**2.86**
В надежде (Киргизия)	—	—	—	—	—	—	—	1.5	**1.75**
Либера (Италия)	3.5	3.5	3.5	5.0	—	4.0	4.0	3.0	**3.76**

Вадим Царев

Он. Она. Оно. Смешение полов и сумерки культуры

Некоторые скажут, что русская духовность находится в состоянии сумеречном. Допустим это, но отметим, что ученым известны сумерки: а) закатные; б) рассветные. Говорят, вторые круче первых, поскольку перед восходом тьма особо тьмиста. В темноте все кошки серы и при попытке рассмотрения могут оказаться не только что котами, а и вовсе зверюшками, наподобие тех, что сигают сквозь переборки, ластясь к Сигурни Уивер, героине сериала «Чужие».

Часто половая принадлежность определяется на ощупь. Когда же умственные люди от Фрейда до Бердяева и обратно подвергают сокровенные различия отвлеченному словесованию, бывает не только щекотно, но и жутковато. Пожалуй, лишь художественная культура, включая важнейшее из художеств, способна отеплить и очеловечить противостояние мужчин и женщин, придать ему очертания сразу и трагические и прекрасные. Не потому ли изобразительная жизнь от истоков до устья наполнена темой, которую, в частности, умилительно обрисовал мэтр Лелуш — «Мужчина и женщина»? Впрочем, исколеси всю Францию за мэтром мэтр, от этого в тумане русской жизни ничто яснее не станет. «Шершите женщину» — само собой, однако кому это делать, если и мужчины куда-то все подевались? Раз на связке «мужчина — женщина» держится искусство, то по логике искусству конец. Но где логика и где мы с вами? В действительности наши обстоятельства не такие уж и беспросветные.

Помню философический фильм, там в одном эпизоде загружают в автомобиль человека на носилках. «Что такое?» — спрашивают любопытствующие молодчики и молодчицы. Ответ: «Пострадавший от землетрясения». «Но ведь никакого землетрясения не было», — следует справедливое замечание. «А пострадавшие от землетрясения были», — подает голос с носилок жертва, специально для этого приходя в сознание.

Поучительный, считаю, случай. Мужчины с женщинами у нас, может быть, и не наблюдаются. А пострадавшее через них, лелушных, искусство есть, и из-за одного этого невольно вернешься в сознание.

Весной сего года в Конфедерации Союзов кинематографистов на Васильевской произошел массовый разговор, направление которого приблизительно обозначимо так: «Мужчина и женщина, и как с ними бороться». Часть затравочных вопросов к обсуждению готовил я. Часть — не все. Что любопытно: ответов на свои заготовки не знаю и по сию пору, на некоторые другие вопросы мог откликнуться сразу с солдатской ясностью и прямотой. Например: «Когда мужественность и женственность становятся проблемой?» По-моему, понятно когда: если в разнеженности чувств ошибешься входом в банное отделение. Впрочем, шуточки в сторону. Состыковка женщин и мужчин — проблема всекосмическая, но в российских условиях она и вправду иногда отдает парным березовым духом.

В отечественную бытийность как бы встроены два отделения, мужское и женское, два пола толкутся каждый в своем сыром пространстве, иногда окутываемые и общим жаром. Важно, что в этих парилках людей набилось более чем на пару полов и еще несколько разрядов существ сложной природы блестят телами в женско-мужском пограничье.

Особое свойство нашего умостроя — половая неотчетливость в результате переплетенности полов на всех уровнях жизни. Пол у нас — понятие не лаконическое, но лаокоонническое.

Столицы России, символы нации, завораживают неявностью своего полоисповедания. Для эстонцев Старый Таллинн отец, вернее, дед. Для новых эстонских соседей, итальянцев, их стольный град, Рома, — мать. (Мои соотчичи, не беря в голову всякие там таллинны, Роме внимание оказывают сугубо посвоему, наводя тень на ясный день и производя Вечный Город во мужеское достоинст-

---

Царев Вадим Юрьевич — профессор кафедры философии МАДИ и кафедры культурологии Института переподготовки преподавательских кадров МГУ. Специализация — философия культуры. Печатался в журналах «Вопросы философии», «Знание — сила», «Родина» и других. Выступал на телевидении, на радио «Эхо Москвы».

во; кстати, уверен, что будь Рим действительно Римом, мы бы его обязательно и упорно считали Римой.)

Город Москва вроде бы дамственной принадлежности, но ее олицетворитель и заместитель в общественном сознании (подсознании), Кремль, существо вполне кавалерственное и башенно-фаллическое, эдакий пятиугольный многочлен. Санкт-Петербург по названию мужчина. А как его кличут поэтически? Правильно, Северная Пальмира. Не говоря уже про то, что он строился с замахом на Маму-Рому. Так что потри — по совету неудачливого разбивателя сердец русской страны Буонапарта — здешние столицы, и неизвестно, чего у них трение обнаружит.

Был еще Киев, седой серьезный старец, но и тот звался «матерью городов русских». Не оттого ли русская душа алкала Царьграда, что только на босфорских берегах она могла смириться с половой ясностью? Лично я уверен, что никакая ясность, включая половую, русской душе нужна не была и впредь едва ли занадобится. Дай нам Константинополь взаправду — набычимся и отвернемся. Нынешним челнокам из России и Стамбула довольно.

Так что смешение полов — не огрех русской души, а ее сберегаемая наработка, передаваемая по наследству вместе с рассохшейся прялкой и утушкою луговою.

Песнь восточных славян (и других народов) поется в двух тональностях: в тональности слова и в тональности дела. В делах русские люди постоянно шутят опасную шуточку, соль ее — преображение мужского в женское, а женского в мужское.

Мужской делательный порыв устремлен от унылой изнурительности к освежительному полету, от кропотливости к размаху. В мужском деле важно, чтобы все кипело и чтобы все вокруг на месте не сидели. Отсюда и идеал делателя — человек, способный что хочешь вверх дном перевернуть. Вот, к примеру, отправляется некий господин поучаствовать в ежегодной всеобщей деловой затее. Вы думаете, сурьезный мужчина в серебряных очках и с кипарисовыми счетцами? Ошибаетесь. Такой парень мчится, не разбирая дороги, с шутками, смехом и поножовщиной, что не приведи Господь. Словом, «едет на ярмонку ухарь-купец». Ухарь, главное дело. Ухарь — он ведь не пахарь. Пахать — это по необходимости, но вообще-то пахота дело не мужское. Глубоко взрыхлять, далеко носить — это бабье, это самое женское. Баба пашет, мужик машет. А как иначе? Мужественная гордость в том, чтобы гривой встряхивать и бодро переступать, а женственная сила в том, чтобы копытом землю рыть. Мужской знак есть кобыла в яблоках, а главный женский вторичный признак — конь с чем-то там сдвоенным и округлым. Кто у нас этого не знает? Вот русское разделение труда: мужчине то, с чем и женщина справится; женщине то, что и мужику не по плечу. Издали шла страна к знаменитой советской идиллии, когда стайка дам в оранжевых прикидах лопатами раскидывает дымящийся асфальт, а кавалер едет на катке следом, асфальт гладит, а дам нежно выпасает. Не на одних Ленина да Сталина надобно пенять, что дорога наша выходит крива.

Это — дела, но и в мире слов рельеф похожий и не мельче вычеканен. Западная словесность выделила особую женскую изобразительность, с отпечатком немужской духовности и отдельного жизнечувствия. Мир по-настоящему женских писательниц, например сестер Бронте или Джейн Остин, Вирджинии Вульф или Маргерит Дюра, таков, что подлинно мужской душе в нем не выжить без скафандра или вне батискафа.

Здесь раздробленное на точки одинокого стояния холодное безвоздушье, где одиночество людей и вещей не превращается в их повесничание и праздношатание. Оно устремлено к некоему приказу, невыраженному, невысказанному, непрочитанному, угадываемому по косвенным знакам, но от этого еще более суровому и жестокому.

Женская литература открывает, что при всем умении одеваться и обставлять жилище женщина холодна к вещам, несочувственна к ним.

Значение вещей и людей для женщины соразмерно доступу к ее телу; чем дальше от тела, тем значение меньше. Второе — сопоставленность: что меньше женщины или сообъемно ей, то ей и ближе, особенно в мире неодушевленном. Вот почему много женщин модельеров, меньше дизайнеров и совсем нет полноценных архитекторов.

В кинематографе женщина-режиссер не создает пространств, она кроит действие, как платье, и сшивает картину из кадров, как из лоскутов. Женщина-режиссер проходит мимо характеров, не интересуется людьми в их цельности, в картине она делает то же, что и в жизни, — следит за деталями и не прощает поступков.

И никакой метафизики. В травестиях наподобие «Орландо» нет философии пола, а есть удовольствие переоблачений. Женское наслаждение сменой одежд равно мужскому наслаждению сменою женщин; пространство

вещей, каждая из которых примеряна на себя и к себе, это пространство узора, а не обзора. В него не вглядываются, по нему водят взглядом, как пальцем. Это пространство, не пронзенное взорами, но захватанное взглядами-касаниями, наэлектризованное слепым тактильным взаимослежением.

Сильный пол, как известно, тянется ко всему, что горит, и любит все, что шевелится. Его апофеоз — спелеология души, он определяет свое место во внешнем мире, обживая себя изнутри, путешествуя в потемках чувств. Высшее женское проявление — душевный альпинизм. Хотя женщинам кажется, что они живут чувствами, на самом деле они живут проявлениями чувств. Инстинкт заставляет их подниматься — не в чувствах, а по склонам чувств — на такую высоту, где воздуха уже не хватает и дыхание пресекается. Поэтому у чутких мужчин от настоящих женщин кружится голова — это высотобоязнь. Великие писатели Запада, по-моему, боялись понимать женщину. Романистом, которому открылся бы женский космос, мог стать сэр Айзек Ньютон.

Даже в таком мусорном захолустье царства слов, как гражданское и политическое лозунгоблудие, западная женщина сберегает свою самость. Тамошние феминистки в большинстве своем не рвут у мужчин кадык из глотки, не требуют, чтобы общество дало им право ношения инополовых признаков, они настаивают на существовании особого мира, хотят его легализации и относительного суверенитета. Обидно, конечно, когда дочь великого отца, носящую к тому же его фамилию — Ричардсон, представляют российской публике исключительно как дочь Ванессы Редгрейв, но, с другой стороны, пламенная Ванесса (что бы она ни значила с точки зрения вечности) заслуживает быть упомянутой. Она и ей подобные пусть несколько комично, но выполняют великую работу, словом и делом подтверждая зеркальность полов и тем самым еще раз доказывая, что жизнь подобно шатру на ветру нуждается не только в опорах, но и в распорах.

В нашей солнечной стране, может быть, и не так ветрено, но зато очень даже весело: во всем и везде наблюдаются подначки мирового разума. Возьмем русскую немужскую литературу. Первое, что бросается в глаза, — какая-то она неженственная. Похоже, основная часть отечественных писательниц вышла не из статской гоголевской, а из некоей воинской шинели, а то и из-под лосин кавалерист-девицы Надежды Дуровой. От их рукоделий веет бивачным дымом и иными видами мужского перегара. Есть, конечно, и как бы чисто дамственное словотворчество, но и оно происходит отнюдь не из Шанели № 5. Хотя никакие надежды никаких дуровых, по-видимому, не питали, очевидно также, что отсутствие для дуровых возможности напрямую подкрепляться из воинственного источника не мешает литераторшам этого типа как бы обряжаться в мужскую гражданскую одежду и зацикливаться на проблемах, традиционно волнующих сильный пол: на пьянках-гулянках, нетоварищеском отношении к женщине и других подобных приятностях. При этом даже среди поэтесс и писательниц нередки особи отличных природных статей (заметьте, наши поэтессы обычно обижаются, когда их зовут поэтессами, а не поэтами). В русской литераторской биологии женственность есть, в русской филологии ее нет.

В русской социологии, точнее, во властно-гражданских делах женственности достаточно, но не там, где ее ждешь. Российские общественницы, не к ночи будь о них сказано, все как одна пасмурны и вождливы, повторяют породу мужчины-начальника, выведенную перекрестным опылением КПСС и советской власти; представители этой породы имеют атлетическое или пикническое телосложение, у выставочных экземпляров высота лицевой части черепа не менее половины длины позвоночника (между прочим, по науке, атлетическая конституция говорит об активности в мужском организме женских, а в женском мужских гормонов; Эрнст Кречмер, помнится, советовал опасаться атлетов из-за их неустранимой агрессивности и жестокости). Митинги и собрания, конференции и презентации, думы и федерации — посмотрите, как хорошо им быть вместе, брутальным мужчинам с женской биологией и фатальным женщинам с мужскою душой.

О здешних феминистках нужно разговаривать госплановски, то есть отдельной строкой. Они не западные романтички и не рвутся к какой-то там вечной женственности. Им подавай мужские достоинства, причем все без разбору. Им непременно нужно наступить на горло несобственному пенису. Ах, феминистки, феминистки! Выпивайте и закусывайте, и пусть вас не волнуют эти мужские глупости (глупости во всех смыслах, включая детсадовский). Не лучше ли вам, феминисткам, бороться за половую, допустим, сегрегацию? Чтобы в общественном транспорте, садах, парках и огородах были места только для женщин. Чтобы при театрах и концертных залах держали специальные дамские комнаты (помимо тех, что сейчас обозначены фигуркой плечами вниз).

Чтобы женщин не допускали к привычным для них ныне делам, когда плоское надо катить, а круглое тащить (через проходную — в лучшем случае). Чтобы вообще женщин постоянно оскорбляли намеками на то, что они женщины, и чтобы намеки эти были не хапковыми, а галантными.

Самый хороший мужчина тот, рядом с которым женщине открывается, что она именно женщина; самая полноправная женщина та, при виде которой нам, тупым мужикам, становится ясно, для чего Бог создал нас мужчинами. Нет, дело не в том, что называют современным матерным словом «секс». Пол несводим к применению половых признаков. Хотя на нем и лежит бремя применимости, пол — это скорее завет, запись в Голубой Книге. Пол космичен. Как солнечным лучом можно выжигать какую-нибудь чепуху на дощечке, так и пол можно свести к «судороге, почти болезненной» (Лоренс Стерн). Но если дар пола сводится только к этому, то дарованное утрачивается. Вот в чем, кстати, американская трагедия. В штатской культуре пол всегда чему-то предназначен: для упрочения семейной жизни или для спортсменства по примеру «кроликов и водяных крыс». Американцам не докажешь, что полом нельзя околачивать груши. Поэтому ими потерян завет пола, они бесполы. В России принято сейчас сетовать на американизацию культуры, особенно кинематографа. Но всякое искусство, в котором мужская и женская природа подчинены какой-то цели — гражданской ли, эротической, — а не напоминает о Вечности, «американизированно» и бесполо. Так что американизация кинематографа у нас началась не в последнее время. Она шла непрерывно от довоенных лобзаний учительниц с трактористами до сегодняшней бесчисленной совокупительной кинопохабели.

Да, пол — это настороженная, но не выпущенная стрела, это напряженный лук, но не пронзенная мишень. В европейской культуре пол не поражает цели, он поражает бесцельность. Европейская жизнь устроена так, что высшее проявление пола в ней — воздержание. Святой Франциск больше мужчина, чем Джакомо Казанова; Жорж Санд меньше женщина, чем Хуана Инес де ла Крус.

Отсюда и драма гомосексуализма. Гомосексуальный порыв в огромной части расходуется на защиту права жить особой эротической жизнью, то есть права применения своих человеческих особенностей (врожденных или наживных — неважно). Поскольку дар пола и его применение несовместны, как несовместны воздержание без насилия над собой и гомосексуализм, итог трибадства и урнингства не инополовость, а пресекшийся пол.

Хотя гомосексуальность в конечном счете бесплодна, художник-гомосексуал не бесплоден отнюдь и отнюдь. Его сила в отстраненности, в том, что после русских формалистов называлось «остраннением». Великое послание полов он принимает извне, вычувствывая его до последнего знака — то ли с ненавистью, то ли с тоскою. И если он не впадает в нарумяненное уайльдовское манерничание или в прыщавый бердслеевский сатанизм, ему открывается многое в человеке. То, что мы несем в себе и на себе как украшение или как бремя и замечаем лишь изредка в окружающих как разрозненные детали, он ищет в себе и наблюдает в других как цельный ландшафт. Таким был Марсель Пруст, таков был и Дерек Джармен, упокой Господь их печальные души.

Гомосексуализм отстоял себе место в русской культуре, но никогда не был ее основанием или стержнем. Преобладающая черта нашего народа — межеполовость, соединение в отдельных особях сразу и женского и мужского начала. Герои и героини старорусских былин почти неразличимы по жизненным проявлениям. Все эти Кирибеевичи и Кирбитьевны не только созвучны именами, но и равно многотельны, страшнозраки, рыкливы, похотливы и членовредительны. «Я и лошадь, я и бык. Я и баба, и мужик» — приложи эти слова к музыке Глинки, получится подлинно национальный гимн.

Причина межеполовости, как мне кажется, не столько в биологии, сколько в привычке тихого противостояния силе и власти. Похоже, что власть в стране березового ситца устраивается по ангелическим образцам: во-первых, отрицая, что у нее есть пупок, не любя разговоров о своем земном происхождении и плотском родстве с кем бы то ни было (от норманнов и далее); во-вторых, издревле относясь к половой принадлежности подданных как к некоей скабрезности. Отсюда наш окологосударственный обиход. Где-то там обитают «медам и месье», «леди и джентльмены», «дамен унд херрен», здесь жительствовали прежде и вновь вернулись «господа», потесненные на время столь же бесполыми «товарищами». Свальный грех российского государства в том, что оно никогда не умело властвовать разделяя и всегда все валило в кучу, без зазрения пола и возраста.

Без зазрения возраста — на таком правительственном фоне особо тягостно прозяба-

ние третьего пола, детей. Взрослые противопоставляют государству игровую хитрость. Государство играет с ними в наперсток: какой наперсток ни подними, под ним нет человека в его естественной определенности; человек, в свой черед, обманывает державного партнера, пряча под каждой гражданской оболочкой, как под наперстком, две горошинки: мужскую и женскую, два естества, и тем сохраняет возможность выбора. У детей выбора нет, они защищаются от жизни не игрой, а привычкою к боли, выносливостью в страдании.

Детский мир опасен и страшен. При всех сюсюканьях отношения детей жестки и жестоки из-за внутренних напряжений и из-за социотоксинов общества, чье пространство вбирает пространство детства. Детское существование настолько строго, что взрослому едва ли по плечу его вынести. «Дети в подвале играли в гестапо, зверски замучен сантехник Потапов». Мир сантехникову праху, но самое страшное в детстве — это не видимые взрослому миру слезы, поскольку основная жестокость направлена детьми на самих себя.

Государственная идеология и общественное мнение списывают издержки ребячьей жизни на неблагополучие семьи, мало кто видит, какие демоны сверкают огненным зраком из глубины вполне устроенного отрочества. В советском кинематографе особенно Ролану Быкову удалось показать кошмар так называемого счастливого детства. Поскольку несовершеннолетний советизм еще агрессивнее советизма взрослого, у нас многие эмигрируют дважды: сначала из детства, потом из страны.

Однако большинство детей доживают до относительной зрелости и при этом никуда не уезжают. Получается так благодаря исключительной детской живучести, стойкости в испытаниях. Детская жизненная стойкость по происхождению даже не биологична, она — космогонична. Ребенка защищает огромный запас любви, вложенный в него неведомыми высшими силами. Это не двуполое существо, как человек взрослый, это единая мужеженственная сущность, точнее всего о которой говорится устами Аристофана в платоновском полилоге «Пир».

Слитность мужественности и женственности в ребенке создает настоящее энергетическое чудо, подобное тому, что совершается в известных устройствах, когда две части заряда, соединяясь, превышают критическую массу. Но детская любовь не разрушительна, наоборот, она защитительна. Она спасает того, кто ее заключает в себе, при погружении на самое дно действительности. Дети долго сохраняют ясность взгляда и правильность оценок, даже если их вовлекают в насилие и извращения. Они любят родителей и близких ради них самих и ради самой любви, не по причине эдиповых комплексов, о которых нравилось разглагольствовать венскому либидоискателю Фрейду. Комплексы складываются из-за того, что жизнь оскорбляет саму любовь, а не ее пошлые перерождения.

Оскорбления начинаются сразу, как только детская любовь выплескивается наружу. Отбираются любимые вещи: «Выбрось эту грязную дрянь». Устраняются любимые друзья: «Не смей водиться ни с кем из Петровых». Причиняется «любовь через обиду»: «Люби маму, папу, бабушку, дедушку, братика, сестричку. Держи руки, дрянь, поверх одеяла. И поцелуй меня на ночь».

Потом наваливается так называемая педагогика, то есть детсадизм и сажание на шКОЛ. Общественное воспитание противоестественно и бесчеловечно, все эти вытягивания в типичную струнку и в пионерскую линейку родственны древнекитайской системе ращения детей в кувшинах и долбленых тыквах.

И еще одна сторона воспитания. Разделение труда в России почти полностью отдало одно из самых ответственных дел на свете — попечение над детством — женщине, и это создает режим особого благоприятствования для теневых черт детского характера. Женщина редко простирает доброту на большие расстояния и по большим пространствам. Ее сочувствие хотя и не слепо, но близоруко. Ей необходимо приближаться лицом к тем, кого она жалеет. Прямо говоря, женщине лучше не доверять чужих детей (которых ей не хочется — подсознательно — присвоить) и тем более целые детские поколения. Она оберегает только тех, с кем соприкосновенна не столько генетически, сколько чувственно и телесно. Чем дальше кто-то, чем он чувственно неразличимее, тем безразличней. Безразличие перетекает в жесткость, жесткость — в жестокость. Женская жестокость в ее холодном свечении обратно пропорциональна видимости и прямо пропорциональна квадрату расстояния. Самая благородная воинская профессия — санитар, самая гнусная — снайпер. Обе профессии по преимуществу женские. Вблизи женщина источает жертвенность и милосердие, на расстоянии — жертвоносность и смерть.

Управляют этой страной мужчины с женскими генами, воспитывают ее граждан женщины. Казалось бы, это должно неизбежно феминизировать национальный характер, но

этого не происходит. Наоборот, мы, как это у нас водится, тем меньше отдаем должное женщине и женственности, чем больше их влияние на общую судьбу.

В этом усматриваю высшую справедливость: на обществе, где самые обделенные существа после прирученных животных — дети, лежит отпечаток не женственности, но именно детства. Мы не феминизированы, мы инфантилизированы. Мы страна всенародных детских игр на запущенных лужайках. Наша военизированность — кто теперь не знает об инфантильности воинского умостроя и военного уклада? Пролезание в начальники — разве это не продолжение детской игры в казаки-разбойники? А детское увлечение секретами и взрослое помешательство на бессмысленной секретности? А наши душевные порывы «бьют — беги, дают — бери» — не воспитаны ли они старинным молодежным действом «Бояре, а мы к вам пришли»?

Русские — дети, но по-своему. Английский Питер Пэн не хотел покидать детства, мы всю жизнь по-детски хотим поскорее повзрослеть. И до конца остаемся ребятенками, относясь к матерям как к старшим сестрам, к подругам жизни как матерям, затем как к мачехам и под конец как к соседским старухам. В отцах видим начальников. Отцов — в начальниках (если вообще их видим).

Вот почему в нашем духовном достоянии так значительно все, что связано с детством. Но духовность не фотографирует то, что отражает. Ее высшее проявление — художественная культура — скорее дополняет жизнь, чем повторяет ее. В мире изображений особенно ярко и красиво то, что в жизни скрыто, бледно, а то и уродливо. Не потому ли, например, в американском кинематографе так убедительны положительные персонажи, а в советском — отрицательные, что в их жизни нет по-настоящему привлекательных героев, а у нас — по-настоящему привлекательных злодеев?

Детство в нашем высшем искусстве олицетворяет обетованную жизнь. Туда возвращаются во всеоружии нажитого опыта, чтобы найти и поднять то, что было обронено. Возвращаются вне тела (детское тело уязвимо причиняемыми извне страданиями, взрослое уязвимо смертью), возвращаются воплощенными в омолодившуюся душу к тому, во что воплощена сама душа, — к дорогим образам молодой матери, молодого отца, старого дома.

Лилия Маматова

Истина в доме художника

О трилогии Тенгиза Абуладзе

Тенгиз Евгеньевич Абуладзе от прямых толкований смысла своих произведений обычно уклонялся. Если, конечно, не считать самых обобщенных, например такого: «Тень и свет. В основу мироздания заложено и то, и другое, и извечной темой художника было и остается исследование взаимодействия этих двух начал. Однако мы вовсе не собираемся проиллюстрировать их противоположность. Упомянутое нами взаимодействие двух начал переплетено в сложном узоре жизни, который мы и пытались разгадать»[1].

О каком это он фильме? В данном случае — о «Древе желания», хотя могло бы быть отнесено и ко всему его творчеству. Почему же он не спускался в разговорах с прохладной выси «вечной темы», ничего не заземлял, никого не поправлял? Понятно, что из деликатности не мог он спорить с итальянцами, учуявшими в «Древе желания» «буколический аромат» и преподнесшими ему буколику вместе с восторгами по поводу «бедных, но прелестных хижин» в качестве комплимента. Будто речь шла о картине «Я, бабушка, Илико и Илларион». Но почему он не вдавался в разъяснения даже дома, в беседах с вдумчивыми зрителями, допытывавшимися у него конкретностей? Может быть, потому, что смысл его фильмов, каким он открылся с медленным течением времени, был вовсе не выведен тайнописью, ничуть не зашифрован, а выражен с чуть ли не назидательной прямотой? И художник все же надеялся, что его когда-нибудь прочитают с экрана? Сделаем такую попытку.

Писатель Андрей Битов, специально посмотревший всю трилогию — «Мольбу», «Древо желания» и «Покаяние», хотел определить общность ее философски-нравственной проблематики, и не смог скрыть досады от вежливой отстраненности режиссера: «Удивительно легко соглашается с каждым моим «открытием» в его произведениях, почему-то ничего не добавляя к ним, будто они ровно тем и ограничиваются, что я понял. Я говорю про возможную иную последовательность частей трилогии, и он согласен. Я спрашиваю, есть ли единое название для всех трех, — оказывается, нет, он еще не думал об этом. Я говорю, что этим общим названием может быть одна из заповедей, и он совершенно со мною соглашается»[2].

И только на один вопрос Битова воспоследовал мгновенный, стало быть выношенный, ответ. Писатель спросил, какая же конкретно из заповедей более всего единит трилогию. «Не убий!» — сказал Абуладзе. Конечно же! В каждой из его картин присутствуют страшные сцены смертей: поражают пулей в грудь, кинжалом — в живот, медленно вонзают острие ножа в горло связанному и брошенному к ногам, забрасывают беззащитную жертву камнями, вздергивают на дыбу.

Причем ни разу не убит какой-нибудь злодей, а только добрые, отважные, умные. В фильме об Илье Чавчавадзе, замысел которого Абуладзе лелеял всю жизнь, но так и не успел осуществить, должен был предстать исключительный и предельный пример гибели того, чей беспрерывный свет кажется окружающим нестерпимо высоким и ярким. Но и в осуществленной трилогии погублены только самые любимые герои художника. Кем и почему?

Три фильма — три ответа. Попробуем определить их внутреннюю взаимосвязь, внутреннюю логику движения от одного — к другому, расположив фильмы в том именно порядке, на каком настаивал сам режиссер, опять же ничего не объясняя, а только перечисляя: «Древо желания», «Покаяние», «Мольба»[3]. Хотя последняя, как известно, была сделана раньше двух остальных — еще в 1968 году. А «Древо желания» Абуладзе привез в Москву в 1977-м.

Картину, как тогда водилось, обсуждали на секретариате в Союзе кинематографистов. Не очень афишированно, конечно, но считалось, что она и есть тот подарок, который данная республика, как им всем надлежало, приготовила к 60-летию Октября. Едва начался разговор, как седовласый драматург — член секретариата, ни к кому конкретно

---

[1] «Новые фильмы», 1978, март.

[2] Битов А. Портрет художника в смелости. — «Московские новости», 1987, № 7.

[3] См., например: «Разговор со зрителями». — «Московский комсомолец», 1987, 5 ноября; «Нигде и везде. Никогда и всегда». — «Новое время», 1987, № 6.

не обращаясь, и почему-то негромко заявил, что произведение все же не отвечает столь почетному предназначению.

Ему тут же было отвечено, что в фильме девушка из крестьянской семьи выдана насильно замуж за богатого, а продолжает любить нищего и чистого сердцем пастуха. За это богачи и подстрекаемая ими толпа, чье сознание замутнено средневековыми предрассудками, девушку покарали: провезли с позором по деревне на осле, забросали камнями. Она погибла, был убит и ее возлюбленный. Типологический сюжет: неравный брак, невежество среды, погубленная любовь. Пробуждает ненависть к богатым и сочувствие к бедным. А что касается революционера, который выведен сельским сумасшедшим, то ведь сказано же в фильме — анархист. А что с такого возьмешь?

Абуладзе был по обыкновению внимателен и молчалив. Седина, высокий лоб, очки в серебряной оправе, безупречный европейский костюм — он походил то ли на профессора, то ли на дипломата, хранящего ровную учтивость и достоинство. Ничто не изменилось в его лице, когда ему принялись с жаром объяснять, что его фильм очень талантлив, что это трагифарс, действуют в нем образы-маски, народная жизнь представлена в бахтинской «карнавализированной» форме, что картина великолепно снята Ломером Ахвледиани, а звуковое решение, в особенности в сцене аутодафе, превосходит все, до сих пор достигнутое в нашем кино.

Примерно так же, только обстоятельнее, написали потом рецензенты, восхищаясь красочностью и обаянием персонажей, обнаруживая их фольклорные корни. А художник, создавший плакат к фильму, выразил эти идеи образно: на ветвях роскошного дерева он поместил симпатичных селян, а внизу — маленьких, злобно-суетливых «богачей», упорно перепиливающих ствол гигантской пилой.

Но не напрасно Абуладзе время от времени и без особых как будто причин говорил интервьюерам, что жестокость и жадное властолюбие — вовсе не обязательно свойство богачей. Что в первом его фильме (совместно с Ревазом Чхеидзе) «Лурджа Магданы» душевную черствость демонстрирует обыкновенный угольщик.

Вот и в «Древе желания» Цицикоре выделяется среди остальных вовсе не масштабами владений, а мерой своего влияния, умением подчинить себе людей. И на плакате к фильму художнику следовало поместить Цицикоре вовсе не у основания ствола, а на самой его верхушке: Цицикоре нет никакого резона губить и подтачивать древо желания: нетерпеливое мечтательство остальных как раз и позволило ему возвыситься и обрести власть.

«Древо желания» — фильм о трагедии утопического сознания. Его подзаголовок — «Картины из жизни дореволюционной грузинской деревни» — был, естественно, не откликом на юбилей Октября, но имел глубокий смысл. Замысел воплощен чрезвычайно конструктивно, утопия рассмотрена в разных ипостасях — в парных притчах, связанных в единый, общий сюжет.

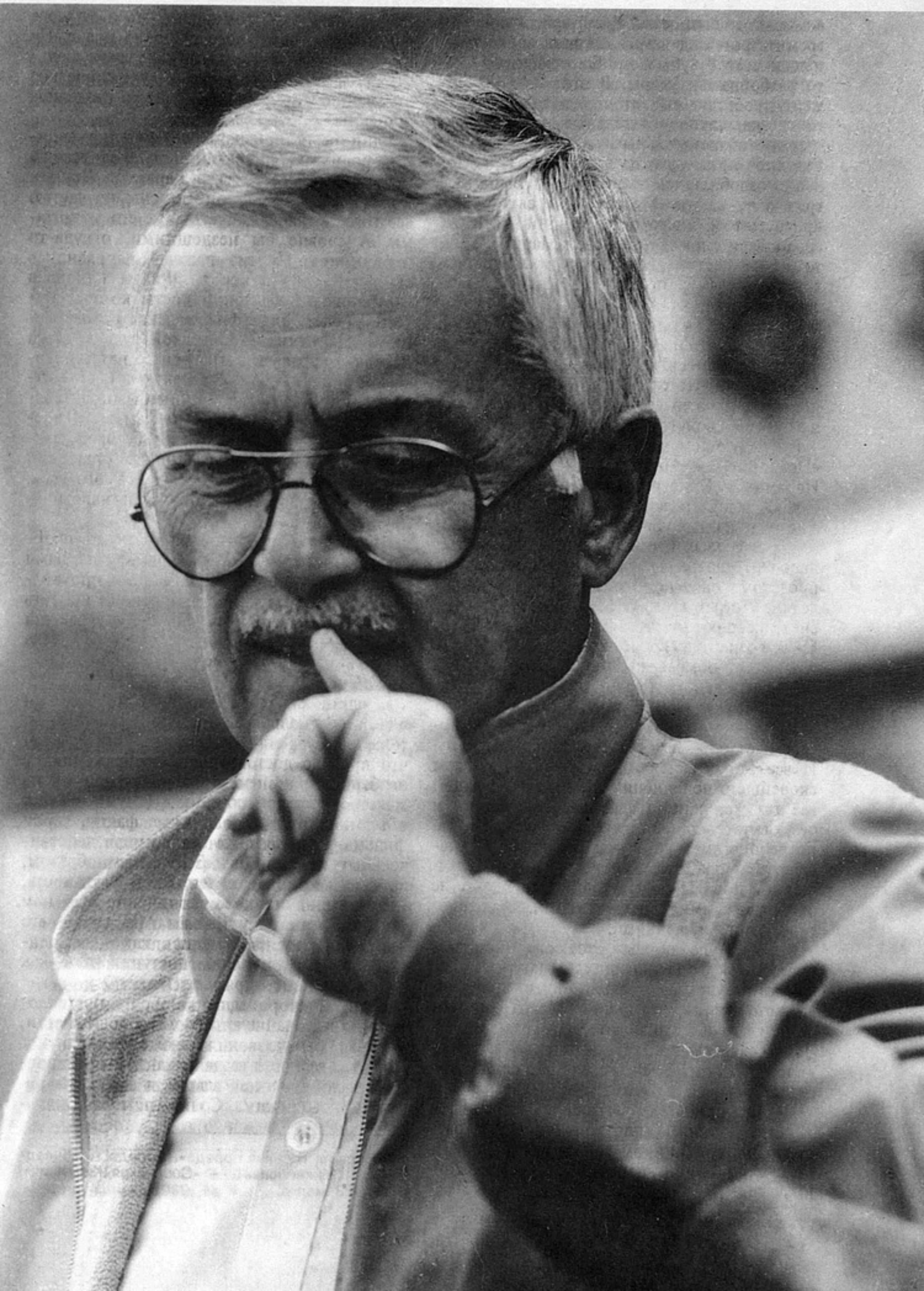
Революционеру Иораму, обещающему завтра «очистительную бурю, которая принесет свободу, равенство и братство», контрастно сопутствует здесь тихий Элиоз, владелец курицы, которая, как он твердо верит, вот-вот снесет золотое яйцо и нищая его семья станет вмиг счастливой и богатой. Бредящему прошлым историку — равнодушный к нынешней пастве, заевшийся и похотливый священник. Умному и деятельному Цицикоре, «отцу и учителю», как его величают в деревне, — живущий в полусне здоровенный увалень, вылечить которого, по предсказаниям гадалки, может только хорошая затрещина. Мать дремотного богатыря-придурка просит Цицикоре дать ее сыну по шее, кланяется, заранее благодарит.

Цицикоре постоянно в заботах: учит нерадивого трудолюбию, а распущенную — сдержанности, хозяйским глазом примечая повсюду любой изъян и тут же обращая на него всеобщее внимание. В реальности его жизнь протекает среди односельчан, но в уме он озабочен уже всей страной, и самый этот масштаб, точнее мощь словесной демагогии, вызывает у остальных, простодушных, невольный трепет: к нему все относятся с почтением и даже страхом, ему покоряются, хотя никто главой общины его не назначал и не выбирал, он самовоздвигся, и его признали.

Конечно, Цицикоре — не Иорам и не Элиоз, но тоже по-своему мечтатель, он хотел бы улучшить «породу нации». Казнь Мариты продиктована высшими его соображениями: он уговорил родителей красавицы беднячки выдать ее замуж за богача не случайно. Объяснил, что такими спариваниями как раз и достигается появление новых, усовершенствованных потомков. Но Марита надежд не оправдала, высокой миссии не выполнила, мелко и заурядно привязавшись к ничтожному малому — пастуху. Естественно, она заслужила наказание, общине должен был быть преподан хороший урок.

Если грянет накликанная Иорамом буря, она не будет «очистительной»: ведь в финале

Лилия Маматова. Истина в доме художника



с закрытого свинцовой тучей небосклона уже гремит гром под встревоженное воркование невидимого голубя и приближающиеся чьи-то разбойничьи удары. В этот именно момент простодушные птенцы патриархального гнезда, такие обаятельные в своих бедных, но очаровательных хижинах, легко доверяются примеру отца и учителя. И, мгновенно озлобившись, забрасывают камнями и грязью ту самую Мариту, чей светящийся кротостью и чистотою лик они сами же сравнивали с пресвятой Девой Марией. Ничто не мешает взрослым детям и добрым христианам без малейших сомнений нарушить заповедь «Не убий!».

Разнонаправленные, казалось бы, мечты и желания способны, оказывается, слиться во взрывчатую смесь, обратиться в ярость, гнев и убийство. Нетерпеливая вера в чудо и покорность «отцу и учителю» оказались решающими свойствами почвы.

В следующем произведении — фильме «Покаяние» — Абуладзе покажет потомков Иорамов и Элиозов, восторженно поющих оду «К радости» в момент не единичных, а многочисленных убийств: уже не затрещинами, а массовыми ликвидациями здесь лечат народ от сна наяву. Впрочем, очнуться ему предстоит еще не очень скоро. Пока же ледяной страх вгоняет его в некий «сон во сне», абсолютно уже фантасмагорический. Бред сознания, вроде намерения прорыть тоннель от Бомбея до Лондона, соответствует абсурду действительности: людей измельчают в труху, как бревна — в опилки; безостановочно работающий транспортер, выносящий отходы, не оставляет надежд никому. И все это делается опять же под лозунгом скорейшего исполнения желаний — желаний все тех же, легкоузнаваемых: волшебного и без хлопот обретения достатка «каждому по потребностям»; установления свободы, равенства и братства; выведения новой, улучшенной породы людей, только теперь уже не биологическими скрещиваниями, а идеологическими внушениями.

В «формуле почвы», то есть в составе персонажей, воплощающих драматургические силы и несущих центральные идеи, произошли, естественно, изменения. Место Цицикоре занял грандиозный монстр, образ-гротеск. Действовавшая в «Древе желания», как правило, дружно и скопом среда разделилась на станы палачей и жертв.

И еще одно, самое важное. Персонажи «Древа желания» были, вопреки всему, рассмотрены художником как побеги родственно-семейного генеалогического древа. Автор им улыбался, горько сочувствовал, ужасался. Всегда молчаливо помня, что это и есть его род, народ. Теперь дело обстояло иначе. Не только между показанными на экране людьми пролегла пропасть, но и художническое отношение к тем и другим тоже разделила пропасть.

Одни были признаны совершенно своими, родными, даже попросту родителями героини фильма Кетеван Баратели. Другие, монструозные, были определены не частью все того же народа, пусть даже его мутантами. А словно бы нездешними, откуда-то взявшимися. Против палачей направились авторские гнев и ярость. Фильм приобрел внутреннюю публицистичность, которая потеснила спокойные философские размышления о трагедии исторической судьбы всего народа. Народа, выпрыгнувшего из патриархальной формы бытия в некую иную — отчасти сочиненную кабинетными мыслителями, отчасти вымечтанную им самим. И претерпевшего в новом положении беспрецедентную меру ожесточения одних и страданий других. Принявшегося поедать самого себя: уничтожать силами одной части народа — другую его часть.

Внутренняя публицистичность со свойственными этому жанру прямолинейными обличениями конкретных злодеев противоборствовала в фильме с намерением придать авторской концепции историко-философский масштаб — осмыслить груз и опыт XX века как трагедийного периода всей общечеловеческой истории.

С одной стороны, в фильме не было ни одной специально выстроенной декорации, только натура или естественные интерьеры, что придало достоверность изображению, в особенности в сцене с бревнами, снятой на железнодорожной станции в Батуми. Сюжет объединял только подлинные факты, герои фильма, начиная с Кетеван, имели действительных прототипов: «За каждым образом, за каждым эпизодом фильма — реальность, ничего придуманного, сочиненного в нем нет»[4]. В этом ряду Варлам Аравидзе и его окружение воспринимались как несомненный Берия и его клика, поступки их — как художественное «прямосказание».

С другой стороны, те же образы претендовали на высочайшую степень обобщенности, которая бы позволила сюжету воплотить сходные всегда и везде механизмы установления единоличной власти и действий репрессивного режима. Сочиненная фамилия —

[4] «Правда, горькая правда». Беседа Т. Абуладзе с В. Михайловым. — «Советская Киргизия», 1987, 28 марта.

Аравидзе (в переводе — Никто) уже должна была свидетельствовать о том, что образ — собирательный. Его грим и костюм соединяли характерные портретные приметы Муссолини, Гитлера и Берия. Варлам, по замыслу режиссера, наводил на сравнения с «черными полковниками», Пиночетом и Пол Потом. Развернувшаяся в фильме история призвана была стать иносказанием, чему способствовали художественные средства абсурда, сюрреализма, гротеска, фантастики.

В иносказательном слое фильма Зинаида Миркина и определила его высшую ценность.

Между тем ее оппоненту — Юрию Карабчиевскому — именно метафорика и аллегоризм представлялись удручающим изъяном произведения: «Зло вообще, произвол вообще, несправедливость и рабская покорность вообще... Искренне ненавидеть обобщенное зло и сочувствовать обобщенным страданиям так же трудно, как искренне любить и беречь обобществленную собственность».

«Мольба»

В художественной ткани фильма доминировало то одно, то другое начало. Сам Абуладзе определял жанр фильма так: «печальная фантасмагория», «гротескная трагикомедия», «лирический трагифарс». Он настаивал на обобщенно-иносказательном смысле сюжета. На таком, вероятно, понимании, какое засвидетельствовала Зинаида Миркина. Она восприняла в фильме не только образ «всех тиранов вместе». Но обнаружила в гротескной маске Варлама аллегорическую фигуру дьявола, дремлющего в душе каждого человека, — не обязательно тирана, может быть, и раба. Фильм, по ее мнению, представлял собою скорбную притчу об отпадении человека от Бога: «Человек ушел от своей Высоты и Глубины. Человек запутался на своих дорогах. Вот о чем фильм»[5].

Карабчиевский требовал от искусства «прямого разговора по существу», показа «нашей подлинной, неповторимой... страшной истории и судьбы», ее «решающих отличий на всех уровнях»[6]. Он жаждал исторической конкретности, а не иносказаний, и определил фильм эстетическим обманом, «нарочитой и вычурной подменой».

Участники дискуссии в «ИК» дали полярные оценки одному и тому же произведению, но сошлись в одном: оба полагали, что в фильме изображено «зло вообще». Между тем другие авторы многочисленных, даже многочисленнейших рецензий восприняли как раз преимущественно реалистическую, а не символическую образность картины, для них это и была, как говорилось в «Москов-

[5] Миркина З. Открытое письмо. — «Искусство кино», 1989, № 4.

[6] Карабчиевский Ю. В поисках уничтоженного времени. — «Искусство кино», 1989, № 4.

ской правде», «наша, отечественная история, 37-й год». С очередями старух и детей, выстроившихся к тюремному окошку в тщетной надежде что-нибудь разузнать о тех, кто уже расстрелян или обречен погибнуть на лесоповалах. С неумолимой логикой террора, согласно которой каждый очередной защитник жертвы (художник Баратели пытается помочь старикам, самому художнику — Михаил Коришели) неминуемо сам обращается в жертву.

Все благодарили режиссера, а в выходе его фильма на экран видели, как было сказано в одной многотиражке, «поворотный знак», некое знамение желанных перемен в общей исторической судьбе. Но твердой уверенности в этом не было, возможности новых репрессий никто не исключал, на зрительских конференциях у Абуладзе часто спрашивали, не боится ли он, сделав фильм-вызов, за дальнейшую свою судьбу, потому что сами испытывали вечную тревогу: «Застарелый, забытый страх поднялся со дна души, я этого не ожидал, я от этого отвык, я был буквально раздавлен этим самооткрытием: вот, время переменилось, а все мое подсознание — там, в тошнотворном страхе»[7].

Абуладзе настойчиво твердил в интервью и на встречах со зрителями, что Аравидзе мог бы быть хоть и Нероном, но публику Нерон совершенно не интересовал, ее волновал Берия, тень которого продолжала ощутимо витать в зале, как бы побуждая к пристальному прочтению именно реалистического ряда образности, хотя и метафорика не сбрасывалась окончательно со счетов. В результате в абсолютном большинстве рецензий фильм получил парадоксальную трактовку.

Казалось бы, возможность подобной трактовки автор фильма проницательно предусмотрел и заранее исключил: композиционная рамка начинала и замыкала действие на кухне, где Кетеван пекла торт, то есть давала понять, что все происшедшее с нею, включая ее азартное гробокопательство, всего лишь страшный сон наяву. На суде Кетеван заявляла: «Месть не является для меня счастьем. Это моя беда, мой крест...». Фильм назывался «Покаяние», в финале появлялась старуха, ищущая дорогу к храму.

Однако соображения о покаянии и храме, так широко и охотно подхваченные, остались в рецензиях не более чем декларациями. Неистощимая, даже сладостная жажда мести — вот внутренняя тема большинства откликов на фильм. Никакие латы с алебардами или облегавшие, на манер эсэсовских, черные мундиры не помешали разглядеть в фильме отечественных палачей и упиться зрелищем мести Кетеван. В каждой почти рецензии с плохо скрытым ликованием и очень тщательно описывались выкапывания покойника.

Только Зинаида Миркина интерпретировала их так: «Разумеется, вырывание трупа из земли — такое же иносказание, как и все в фильме. Надо вырвать из себя то, что оскверняет нас. Надо убить убийцу в себе»[8]. Остальные предпочитали видеть на экране прямосказание, трактовали его буквально — как кару злодею, все еще внушающему страх. Как новое и новое убийство самого убийцы; извлечение его на свет, позволяющее убедиться, что тиран мертв, ни на что уже не способен и даже беззащитен; закапывание и очередное извлечение, позволяющее заключить заново и удовлетворенно, что он — всего лишь труп, которого не надо опасаться.

«Древо желания»

---

[7] Аннинский Л. «Покаяние» Тенгиза Абуладзе. — «Знамя», 1987, № 6.

[8] Миркина З. Указ. соч.

Мстить — значит отплачивать обидой за обиду, злом за зло. В словаре Владимира Даля месть определена «пороком». Речь идет, естественно, не о юридических вердиктах, и уж тем более не о божественной каре. А о расчетах между людьми, где один своевольно берет на себя роль судьи и исполнителя приговора по отношению к другому, неизбежно порождая сходный ответ. Слово же «покаяние», как известно, означает сугубо внутреннее, душевное самоочищение, отречение от дурной, греховной жизни и сознательное начало другой — нравственной, достойной.

Понятие мести и понятие покаяния контрастны, даже противоположны по смыслу. В рецензиях же они соединялись так плотно, что попросту отождествлялись. Точнее, месть человека — человеку, даже человека — трупу и определялась... покаянием. Это сказалось в оценке поведения не только Кетеван Баратели, но и Авеля Аравидзе, при том, что отношения в семье Аравидзе отчасти психологизированы и обретают бытовую конкретность; образы Варлама — Авеля — Торнике трудно воспринять аллегорическими фигурами «дьявола — черта — бесенка». Это скорее все же дед — сын — внук.

Надругательство Авеля над мертвым отцом, пусть даже он и был при жизни кровавым тираном, характеризовалось проявлением нравственного самосовершенствования: «Лишь когда Авель Аравидзе, задыхаясь от непривычного труда землекопа, раскапывает могилу и вышвыривает труп отца и тот летит жалкой куклой кубарем с горы над спящим городом, — возмездие совершилось, очищение произошло и вернуло человеку цельность»[9].

Идея мщения, распространяясь кругами, не останавливалась перед неодолимой, казалось бы, преградой — образом ни в чем не повинного и совестливого мальчика. Вопреки гуманистической традиции, слезинка ребенка, его самоубийство определились совершенно необходимым условием будущей гармонии в обществе: «Настоящее, искреннее и глубокое покаяние может прийти только после подлинного потрясения, искупительной жертвы. И такое потрясение ждет Авеля Аравидзе с неожиданной и самой больной стороны. «Юность — это возмездие», — любил повторять Блок. Самоубийство юноши из охотничьего ружья, подаренного дедом, — расплата за всю ложь, фарисейство и фальшь «царствующего дома»[10].

Почти в каждой рецензии, текстуально почти совпадая, шла речь о том, что фильм поможет «освободиться от страха». Ненависть и жажда расплаты как раз и мыслились началом освобождения, первым шагом по дороге к храму. Свобода понималась как безнаказанно-кощунственная игра с трупами умерших противников и требовательное ожидание «искупительного» самоубийства их

[9] Л а к ш и н В. Непрощающая память. — «Московские новости» 1986, 30 ноября.

[10] Там же.

кровных или духовных потомков. Очень нетерпеливой, несмелой и одновременно агрессивной представала вожделенная свобода, заставляя вспомнить жестоких идеалистов из «Древа желания».

Конечно, не только социально-психологическая атмосфера в обществе, но и сам фильм «Покаяние» давал некоторый повод к подобным толкованиям. Его величественная и мощная образность была возвышенна и чиста в сценах, рисующих по ходу течения фильма страдания жертв. Но образы палачей сильно разнились степенью обобщенности, маятником качались в широком диапазоне от аллегории до реализма. Придавая, соответственно, взаимоисключающий смысл поступкам тех, кто мстил злодеям, — то исторжения из собственной души скверны, то тайной эксгумации почерневшего лицом трупа на городском кладбище.

Впрочем, легко ли было самому художнику неотлучно оставаться в горних высях «духовной реальности», воплощаемой исключительно аллегориями? Не пожелать приземлиться и конкретно расквитаться с конкретными мучителями? Замысел фильма, вынашиваемый пятнадцать лет, был срочно, за пять месяцев реализован в 1984 году, когда вдруг появилось благосклонное разрешение фильм делать, но — вместе с предупреждением, что нет никакой гарантии выпуска его на экран. События до, во время и после съемок, включая приказ полностью, чтобы не осталось ни одной копии, уничтожить «антисоветское произведение», а также тяжелую кару тем, кто копии все же тайком сделал, и выслеживание тех, кто опять же тайком как бы несуществующую картину смотрел, были насыщены таким драматизмом, который не мог не сказаться на душевном настрое автора, стало быть, и его фильма.

Трудно не ожесточиться, трудно целиком сосредоточиться на нравственном самосовершенствовании, то есть неколебимой вере в любовь и добро, когда тебя без устали атакует зло. Кстати, именно об этом поведал Абуладзе в своей «Мольбе». Эту-то картину, хотя она и была сделана еще в 1968 году, режиссер и назвал завершением своей трилогии. Оставил «Покаянию» срединное, незавершенное положение и подсказал, что логика концепции всего его творчества венчается именно «Мольбой», ее образной идеей.

•

Премьера «Мольбы» состоялась в Белом зале СК. Было лето, на улице еще светло, публика пришла во всем ярком, легком, оживленно переговариваясь в предвкушении праздника. Режиссера все хорошо знали, любили, в особенности после фильма «Я, бабушка, Илико и Илларион» с его озорными, мудрыми стариками и радостно убежденными в наилучшей судьбе молодыми: «У меня будет много детей, и внуки, и правнуки... И все село — это будем мы... Мы — это весь мир, и мы никогда не умрем, не иссякнем, и не будет нам конца».

Новая картина ошеломила. Строка Важи Пшавелы, взятая ее эпиграфом, казалось бы, перекликнулась с финальным монологом из предшествовавшего грациозного, печально-веселого фильма: «Никогда не погибнет вечно прекрасная суть человеческая». Но впечатались ее светлые буквы в траурную мглу фона, и сразу же был задан настрой совершенно иному, чем ожидалось, повествованию. Воздвиглась белоснежная карстовая гора с трубчатым, как орга́н, отвесным склоном. У ее подножия, где-то далеко внизу съежилась человеческая фигура. Явился чей-то (потом выяснилось, что Важа Пшавелы, конечно) документальный портрет: низко надвинутая на лоб барашковая папаха, худое лицо со впалыми щеками, страдальческий, отчаянный взгляд, прямо и решительно устремленный на зрителя. Появился герой, о котором было сказано, что он — Поэт. В его полуразрушенном, лишенном малейших признаков утвари доме вынырнул из темноты Дьявол, хихикнул, лениво почесал пузо грязными когтями. Издалека, по белой, именно белой траве шла к дому легким, будто по облакам, шагом прекрасная юная женщина-Истина, она же Святость, Добро.

Фильм был черно-белым, то есть именно цветным: изображение то мрачнело до сатанинской тьмы, то прояснялось до идеальной, голубиной чистоты. Чернота стремилась возобладать, оттесняя свет к краю или мелко рассеиваясь по всему пространству, погружая его в сумеречную муть. Умирали герои, уходя в белое: один, удаляясь, истончался до крохотной, зыбкой вертикальки и растворялся в ледяной пустыне, другого, как погребальным саваном, окутывал туман.

Звучала музыка: истошный, почти звериный крик рассыпался на короткие звучки, будто кто-то падал в бездну, а вслед пропавшему глумливо бросали камушки. Крик сменяла спокойная мелодия, чьи плавные переливы словно прослеживали высокие изгибы навечно утвердившегося Большого Кавказиони.

Русский перевод еще не был записан на пленку, его читали в микрофон с листа, нередко опаздывая или пропуская. Приходилось напряженно вслушиваться то в про-

зу, то в стихи, поражавшие нередко своей суровостью. Внутренний, например, монолог-проклятье тем, кому война — смысл жизни, ее острота и азарт. Герой, сам ожесточаясь, сулил им страшное: устроив запруду в реке человеческой крови, они станут в ней есть свой хлеб, рожать и растить детей.

Фильм был широкоэкранный, на всем его фресковом пространстве царили горы, на одном из склонов возникла деревня, похожая на каменные соты, с другой — округлой и лысой вершины — воткнулось в небо высоченными каменными башнями, как остриями кинжалов, еще одно селение. У подножия, по узким тропинкам то скакал слева направо с тревожной вестью всадник, то в глухой ночи, сквозь которую светился овалами только снежный наст, справа налево, бесконечно долго, под отчаянный крик в оркестре бежала маленькая, смертельно напуганная женщина.

В узких ущельях клубился туман, текли бурные реки, через которые не было мостов: люди сюда сходились, чтобы стрелять с берега на берег друг в друга. Ближе к финалу показалась, наконец, уходящая в далекую перспективу широкая долина. Но она была совершенно мертва, без воды и единой травинки. В середине лунного пейзажа высилась гигантская виселица.

Публика в зале была раздавлена впечатлениями от чего-то необычайно мощного, трагического, отчасти загадочного и требующего размышлений. Ко всему этому она не готовилась, потому что шла испить бодрящего вина грузинского кино. Зал вмиг опустел, зрители разбрелись.

Тенгиз Евгеньевич был тогда, в отличие от более поздних лет, смуглым от загара, фигурою плотен и несколько округл, походку имел, как подобало крепкому тбилисцу средних лет, неспешную и самоуважительную. Густые, темные волосы были мальчишески коротко подстрижены, челка плотно зачесана набок. Глаза, еще не закрытые очками, излучали на собеседников заметный уже издалека напористый зеленый свет.

Через пятнадцать минут после окончания просмотра он стоял на углу Васильевской и Малой Брестской. Наверное, он ждал такси. Никто его не сопровождал, никто из высыпавшей на улицу толпы не окликал, не заговаривал, не махал ему рукой. Выражением лица он был похож на человека, совершенно неожиданно, против собственной воли и непонятным для себя образом оказавшегося в незнакомом городе, даже, пожалуй, на чужой планете. Он не суетился, не оборачивался, не озирался по сторонам, словно уже понимая, что никого и ничего здесь не знает. А просто стоял, пытаясь как-то привыкнуть к новому, непоправимо изменившемуся своему положению и собраться с духом.

Госкино дало «Мольбе» третью категорию и ничтожный тираж. Ее не удостоили рецензий ни один журнал, ни одна газета, за исключением «Вечернего Тбилиси». Прошло два года. И вот в «Искусстве кино» появилась статья, сразу же ставшая критическим бестселлером[11]. Вскоре многотысячным тиражом она была перепечатана в сборнике[12].

О «Мольбе» в ней говорилось пространно и с повторами. Фильм был оценен эстетическим «реликтом», противостоящим самой природе экранного искусства. Впрочем, нечто сходное было сказано еще о четырех фильмах, определенных творчеством «школы», с едиными принципами поэтики. Принципы были названы «немощными», «школа», как не раз было повторено, «пребывала в перманентном кризисе». Речь шла прежде всего о тяготении художников к иносказаниям, выразившимся в изобилии кинотропов-аллегорий, символов, метафор. А также о принятом ими жанре притчи. Критик заявлял, что у «школы» «нет перспективы».

Реальную и многообразную перспективу развития «школы» критик в 1970 году предвидеть не мог. Однако будь ее поэтика и на самом деле «немощной», вряд ли бы он пустился в столь подробное критическое исследование горстки фильмов, если бы не одно обстоятельство.

Какое же? Сколько бы автор статьи ни твердил, что аллегории «каноничны», что их образы «заранее известны, растолкованы, схематизированы»; сколько бы ни уверял, что притча «суха», «воссоздает не жизнь, а моральный тезис»; сколько бы ни объяснял, что содержание фильмов «школы» сводится в результате к «трюизмам», что-то беспокоило его именно в этих трюизмах. Именно в них. Тревожила, например, «цепная реакция зла», показ которой критик обнаружил в «Мольбе».

Заходила ли речь о «Цвете граната» или «Мольбе», критик неизменно сокрушался о том, что авторы «сознательно отбрасывают исторические обстоятельства», не показывают «историческую обусловленность» того страшного зла, которое они изображают. На вопрос: где и когда? — отвечают «абстракт-

---

[11] Блейман М. Архаисты или новаторы? — «Искусство кино», 1970, № 7.

[12] Блейман М. О кино — свидетельские показания. — «Искусство», 1973, с. 506—541.

но»: везде и всегда. Подобную «ошибку» автор статьи характеризовал «безудержным и произвольным субъективизмом».

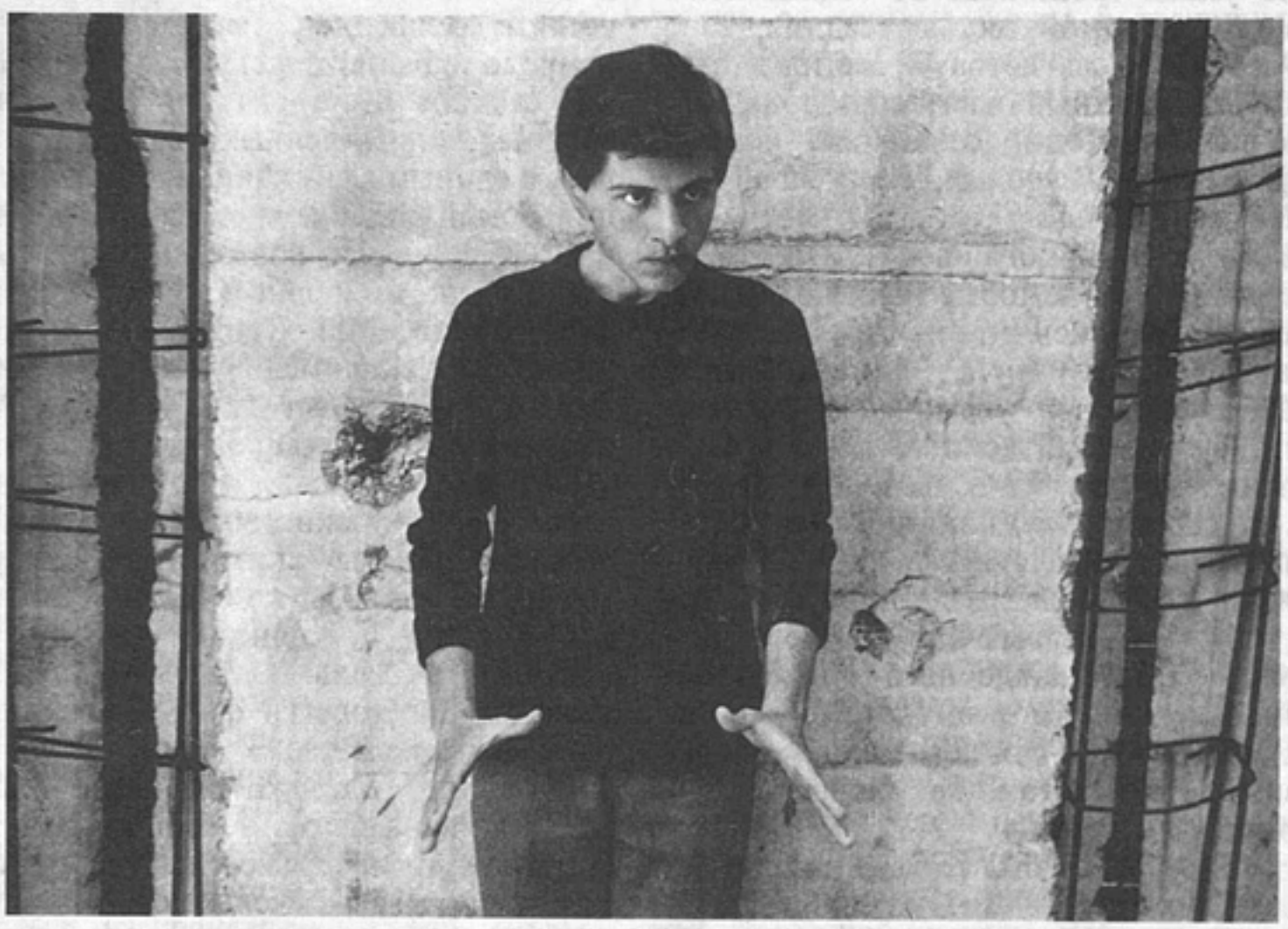
Требовал, чтобы образ зла хронологически точно был отнесен именно к ушедшим векам, а не «универсализирован», как в «Мольбе».

Зачем была написана эта статья? Ответ, предположительно, отыскивается в ее содержании, даже в лексике. Она представляет собою необычайную смесь теоретически закамуфлированной цензуры и... словесного либерализма времен «оттепели». Автор ратует за «правдивый образ действительности», протестует против «схематизма» и «иллюстративности». Терминологический «прогрессизм» служит дымовой завесой для традиционного охранительства. Оно и выразило себя в резком отталкивании трагических, всевременного звучания истин, которые предложил Тенгиз Абуладзе в «Мольбе».

Статью редко кто перечитывал, она осталась в памяти понятиями «живописное кино» и «школа», приобретшими значение киноведческих терминов. В этой связи она часто и уважительно называлась, создавая ощущение реального присутствия в кинокритике на протяжении четверти века.

Что же касается Абуладзе, то он, судя по многим приметам, не прекращал внутренней полемики с «Архаистами или новаторами?» едва ли не всю свою жизнь. Защищал самоочевидное, казалось бы, свое право на иносказательную образность. Доказывал, что осуществляется это право вовсе не из «безудержного и произвольного субъективизма», как ему вменялось в статье. А по эстетической необходимости. Лучше всего эту необходимость определила Зинаида Миркина: «Искусство, говорящее о духовной реальности, всегда иносказание. Ибо говорит — о несказуемом. Как Христос в притчах. Прямого языка для того, что говорится в Евангелии притчами, просто не существует»[13].

Идеи статьи «Архаисты или новаторы?» откликнулись в рецензии на следующую картину Абуладзе — «Ожерелье для моей любимой», — опубликованной в «ИК»[14]. Впрочем, и художник не безмолвствовал, отвечал по-своему: вывел в «Ожерелье» образ ретивого поборника реализма, требующего исторической обусловленности, как он ее понимал. Сельский милиционер с лицом усердного и честного служаки строго выговаривает, не слезая с мотоцикла, бродячему поэту Бахадуру. Приказывает ему впредь абсолютно точно называть фамилии, адрес и место работы тех персонажей, каких он пожелает описать в своем произведении. И никаких выдумок! Сочинительство мешает работе, сбивает с толку органы охраны общественного порядка!



«Покаяние»

[13] Миркина З. Указ. соч.

[14] Кичин В. Мысль и орнаментика. — «Искусство кино», 1973, № 1.

Кстати, Бахадур в этом фильме только тем и занимается, что собирает и записывает притчи, «ожерелье» из которых, по всеобщему признанию в финале, и составляет высшую ценность. Кроме молодого поэта в фильме действовал и дьявол, которого, как и в «Мольбе», играл Рамаз Чхиквадзе. Только в новом, смешливом сюжете он сделался мелким бесом, оборачивается то жадиной, готовым слопать за один присест мешок лука, лишь бы он не достался никому другому. То плутом, то фальшивомонетчиком. Бес обманывает, обирает до нитки, предает поэта. Но тот, вопреки всему, бодро продолжает свой путь и достигает задуманного.

«Ожерелье» было облегченной, шутейной, анекдотической парафразой «Мольбе». Так, надо полагать, художник залечивал травму, оставленную практическим запретом «Мольбы» при публичном, получившем широкий резонанс ее третировании. И только через полтора десятка лет, уже на волне успеха «Покаяния», Абуладзе все же вырвал из заточения любимое свое детище. Тут и Госкино очнулось, пересмотрело старое решение, дало картине высшую категорию. «Мольбе» открылся путь к массовому зрителю.

Дело было рискованным, но показы, к счастью, прошли успешно. Выяснилось, что с течением времени картина стала доступнее для понимания, как, впрочем, и другие «трудные» — «еще труднее» — «совсем трудные» фильмы[15]. Смысл проступал слоями, о чем особенно последовательно и наглядно можно было судить по обновляющимся «контрольным группам» — студентам ВГИКа, может быть, более смышленым, чем обычная публика, но тоже неискушенным: «Мольбу» каждый раз впервые смотрели новички, сменившие предшественников на студенческой скамье.

Поначалу, в 70-х годах, визуальный ряд «Мольбы» так сильно потрясал своей экспрессией, что вербальный не успевал быть осознанным. Фильм слушали, но не слышали, в результате терялась логика внутреннего смыслового сюжета. Очередной эпизод казался чем-то заново начинающимся, а не следствием причин, проступавших в предыдущем течении фильма. Признавалось, что эмоциональный настрой и темпо-ритм действия придают картине общность, но тем не менее она оценивалась как альманах экранизаций — двух поэм Важа Пшавелы («Алуда Кетелаури», «Гость и хозяин») и его лирико-философских миниатюр.

Воспринять аудиовизуальный текст в его образной и временно́й целостности мешало и то обстоятельство, что фильм ломал традиционно принятую зрительскую установку на стиль. Было понятно, что одни эпизоды изображают Поэта где-то в горах, в сельском доме, потом в городе и снова дома. Но именно эти куски, которым полагалось бы быть жизнеподобными, носили откровенно условный, аллегорический характер; дом был не жилищем, а душой, в ней соперничали Дьявол и Истина, то есть божественное начало.

Другие эпизоды рисовали события, разворачивающиеся в воображении показанного на экране Поэта, если угодно — его сны. Снам, с точки зрения зрителей фильма, полагалось быть фантасмагоричными, в их воплощении вполне было допустимо раскованное формотворчество. Но сны-то как раз и поражали подчеркнутой, едва ли не документальной достоверностью фактур и реалий. Действие здесь поочередно разворачивалось в двух деревнях, исполнителями выступали чаще всего непрофессионалы, костюмы были явно подлинные (отысканные, надо сказать, съемочной группой Абуладзе в старинных крестьянских сундуках).

Непринужденно, привычно и естественно творили показанные на экране люди свои обряды. Освящали, например, место предстоящего праздника, брызгая повсюду кровью и мозгом. Мозг вынимали пальцами из головы овцы, только что, не спеша и всамделишно зарезанной у нас на глазах. Ощущение сиюминутности и документальности происходящего намеренно и постоянно усиливалось: крупинки мозга попадали в объектив камеры Александра Антипенко, и зритель был вынужден созерцать дальнейшее сквозь оплывающие кошмарные разводы.

Но ведь согласно кинематографической традиции все следовало сделать противоположным образом: жизнь человека в доме изобразить «в формах самой жизни», сны — фантасмагорически. Зачем Абуладзе перевернул установившийся тип образности? Тому было много причин, но главная открылась сравнительно недавно, когда абсолютно для всех сделалась самоочевидной фантасмагоричность самой действительности. В то время как ощущение реальности сохранялось, хоть и не без труда, в сфере сознания. Но ведь и в 1968 году, когда родилась «Мольба», в глазах думающего и впечатлительного человека действительность выглядела фантазмом и абсурдом. Прозрачная же ясность и чистота давались непрестанной «работой души», рефлексиями интеллекта и муками совести.

[15] Иванова Т. «Трудно» — «еще труднее» — «совсем трудно». — «Советский экран», 1969, № 24.

Однако вернемся к нашей «контрольной группе». В 80-х годах вгиковец-новичок уже не только видел, но и слышал фильм, изображение потрясало, но не подавляло его восприятие. Фильм, казавшийся его предшественнику «альманахом экранизаций», уверенно оценивался как единое, связное и последовательное авторское высказывание. Картина по-прежнему и справедливо определялась «выдающейся, гениальной». Однако — увы! — зрительское сознание словно бы не впускало в себя, даже отторгало конечный смысл художнического послания.

Смысл попросту не вмещался в привычный круг престижных идей и понятий, впитанных из лучших отечественных фильмов и прочитанной нередко тайно, поскольку она была под запретом, литературы. О чем были эти произведения? Одни — о том, что надо незамедлительно улучшить и очистить существующий уклад общественной жизни, придать ему человеческие черты. Другие — о том, что пустые все это хлопоты, режим запятнал себя слишком сильно и его надо менять, уподобившись «цивилизованным странам». Третьи звали припасть к истокам, вглядеться в собственный вековой опыт, сохранившийся якобы в патриархальной деревне, естественно, идеализировавшейся.

В «Мольбе» ничего этого вообще не было. Не было ни восторгов по поводу социализма или капитализма, ни романтических воздыханий о нетронутой старине. Хотя бы по той причине, что прообраз ее героя — Важа Пшавела, живший в условиях буржуазности, к тому же раннего, чумазого капитала с его нахрапистой меркантильностью и небрежением к культуре. От всего этого Важа Пшавела и бежал в горы, где, впрочем, патриархальная жизнь крестьян была отнюдь не похожа на пастораль. Возвращался в Тбилиси и снова бежал.

Автор «Мольбы» был далек от разнонаправленных исканий, которыми кипели 60 — 80-е годы, точнее — оказался впереди их, потому что как бы загодя прошел всю историческую дистанцию и убедился: достичь идеала, преобразовывая только социально-экономические обстоятельства, заведомо невозможно. Ни один образ, даже образы детей не сулят в «Мольбе» хотя бы намеком пусть обманчивую — обманываться зритель был бы рад — легкость бытия. Ничто в этом фильме не обещает облегчить снаружи, со стороны окружения, трагизм человеческого существования вообще. Путем спасения всегда и везде, утверждает фильм, остается только преодоление Дьявола и утверждение Бога в душе каждого отдельного человека.

На зрительских конференциях и в интервью 1987 года Абуладзе заявлял, что действие его фильма происходит «нигде и везде, никогда и всегда». Он продолжал таким образом и спор о «Мольбе», ее объяснял. Но зрители собирались поговорить именно о «Покаянии», которое, в свою очередь, толковали как «фильм про Берию». Поэтому формула Абуладзе вызывала недоумение. Обнаруживался, так сказать, синдром «Архаистов или новаторов?», хотя и порожденный новыми причинами.

Почему — «везде»? Тем более, простите, что значит — «всегда»? Мы же начинаем перестройку! Скоро грядет светлый день. Правда, еще неясно, куда прокладывать дорогу, но уже несомненно, что к храму ведет путь решительных переделок — от революционного переворота в Союзе кинематографистов до капитальных и шоковых — во всей стране. Никаких «всегда»! Все скорбное и страшное должно остаться позади, в прошлом. Зло следует хронологически точно привязать к прошлым десятилетиям.

«Мольбу» многие смотрели в связке с «Покаянием». И не только юнцы во ВГИКе, но и взрослые ученые мужи как бы не позволяли втиснуться в свое сознание ее конечному смыслу. «Мольба» утверждала внутренний путь к Богу исчерпывающей формой и преобразований, и освобождений. Между тем как прогрессивная интеллигенция повсеместно была озабочена ломкой внешних обстоятельств и обретением независимости от них.

Центральная мысль художника проскакивала мимо внимания, зато мгновенно выцеживались из состава идей «Мольбы» те, которые составляли аналог активно действовавшим в реальном интеллектуальном обиходе. Оценены были, например, «образы диктаторов», то есть старейшин в хевсурском и кистинском селениях.

Рядовые члены общин, благодаря оптическим приемам Антипенко, нередко превращаются в множественную и размытую тень старейшин. Портреты же последних неизменно четки и крупны. Это еще не Цицикоре. А может быть, уже не Цицикоре: в обоих военизированных кланах абсолютно исключены отклонения от того, что считается нормой. Невозможна, например, насмешливая и отчаянно дерзкая Наргиза, которая в «Древе желания» запускает грязью не в Мариту, а в Цицикоре, плюет ему в лицо, обзывает прилюдно душегубом. Или непокорный Тагриа с его обличениями: «Цицикоре, чертов законник, это и есть твоя справедливость?»

В условиях текущей, готовящейся или хотя бы возможной войны решения старейшин в

«Мольбе» не обдумывают и не обсуждают, их выполняют как приказ. Геронтократия — безраздельная власть злых и безмозглых старцев, впрочем, члены общин им под стать. Удивительны их лица, словно изваянные из чешуйчато-серых камней, среди которых они живут, редкостно похожие друг на друга угрюмой, отрешенной сосредоточенностью.

Регламентировано все — мысли, чувства, даже поза и мимика, с какими надлежит есть ритуальный суп на тризне. Малейшее отступление будет сразу замечено если не старейшиной, то соплеменником и тут же подавлено. Почему хевсура Алуду изгнали из селения, осененного Гуданским крестом, сожгли его дом, а скот и хлеб отдали общине? Он даже не призывал «любить врагов», а всего лишь попробовал пригасить мстительное чувство, увидеть в противнике-кистинце человека, заслуживающего уважения хотя бы своей храбростью. И тут же стал изгоем. Потому что патриотизм в его общине толкуется не как любовь к своей земле, а ненависть к чужой. Священный долг — не забота о достойном продолжении собственной жизни, а кровная месть другим, то есть убийство кистинцев. Ни в одном другом фильме, кажется, не выражена с такой впечатляющей силой и отчетливостью мысль об изначальной безнравственности и заведомой бесплодности самого акта отмщения человека человеку, неизбежно порождающего ответное зло.

Лев Аннинский написал, что в «Мольбе» показано несовпадение христианства с язычеством[16]. Это верно, хотя требует дополнений: в кистинской деревне с язычеством контрастирует ислам. Здесь Джохола, поддавшись первому и благородному движению души, пригласил в дом заблудившегося в горах охотника-хевсура. Хевсур отдал оружие хозяйке дома, то есть доверился теплу чужого очага, закону гостеприимства. Но соплеменники Джохолы приходят к нему, чтобы связать безоружного пришельца. А Джохолу, пытавшегося защитить гостя, приговаривают к смерти.

Гуданский крест и чтение корана ни там, ни здесь не мешают жестокости; христианские сакральные знаки превращены в декоративные украшения, молитва, возносимая Аллаху, продолжена хоровым магическим заклинанием перед убийством: преданы поруганию и та, и другая религии. Абсолютная власть правителя; его подданный, представляющий собою раба и уменьшенную копию господина одновременно; непрекращающаяся война с наружным и, если таковой появится, внутренним врагом — вот три подпитывающих друг друга условия, при которых язычник никогда не станет ни истинным христианином, ни истинным мусульманином.

Военизированный клан выступает микромоделью тоталитарного государства, оно, как выясняется, не обязательно отторгает религию, более того — может даже выступить под ее флагом, как, впрочем, и с лозунгом, запечатлевшим любые иные высокие слова. Однако на то же самое можно посмотреть и с другой стороны. Только в аллегорической фигуре Дьявола зло предстает окончательным сгущением тьмы. В реальной же жизни людей, даже в самых, казалось бы, глухих беспросветных формах их самоорганизации, неизъяснимым образом сохраняется добро. Пусть даже в обессмысливших знаках и символах, иллюзорных идеях при бесчеловечной социальной практике. Пусть искаженным и дальним эхом добро все же напоминает о себе, как бы свидетельствуя об изначальном по предопределению, необходимом присутствии в мире.

Другое дело, что зло в силах захватить огромное пространство общественной жизни. Глубокое осознание мощи зла способно человека сломать, вогнать в глубокое уныние: таким и выглядит Поэт в следующем эпизоде в саду у своего дома. Он сидит понурившись, оцепенев. Вздрагивает при виде деятельного и весело-довольного Дьявола, бесчисленными кругами обходящего его дом.

Но как же избыть мрак? Допустима ли надежда на то, что зло саморазрушится, иссякнет само по себе с течением времени? Что, попросту говоря, умрут в конце концов конкретные бессердечные, своекорыстные и фальшивые люди и восторжествуют, наконец, вера, надежда и любовь? В следующем эпизоде мы видим Поэта на городской площади, покрытой брусчаткой. Хоронят, как он узнает, Джаадарозу — самого влиятельного и могущественного человека в городе. Под странный, взбесившийся похоронный марш мерно шагают мертвецы. Идущие тлеют на глазах, оплывают гнилью (прием Александра Антипенко: соляризация пленки). На них и современная одежда, и гимназические формы, и шляпы начала века. Преобладают мужчины в костюмах и при галстуках — то ли буржуа времен Важа Пшавелы, то ли аппаратчики времен Абуладзе. Парад победителей — «всегда и везде».

Таинственный закон понуждает колонну выйти из распластавшейся по брусчатке гигантской остроугольной тени — на свет. Здесь

---

[16] Аннинский Л. Указ. соч.

они обретают облик живых людей, но путь их с той же неукоснительной предопределенностью пролегает к огромной яме, куда они опускают гроб. Общей могиле, явно и загодя приготовленной для всех них.

Вообще говоря, создается впечатление, что они хоронят не покойника, а его портрет, гигантский масштаб которого делает его знаком непреложного величия. Портрет несли впереди колонны, теперь он — у края могилы. С невероятно увеличенной фотографии смотрит совершенно незнакомый человек с абсолютно узнаваемым обликом. Широкое лицо с тщательно промытыми и холеными морщинами — он был, несомненно, «из простых» и долго хитростью и упорством карабкался наверх. Нечто благообразно-смазанное и деланно-дружелюбное, эдакий член Политбюро с рябым галстуком, — экземпляр для коллекции Александра Сокурова, в одном из фильмов которого показано подряд множество таких, только документальных фотографий. И выяснено, что черты подобных лиц без особых помех накладываются друг на друга, почти совпадают, что это — одно лицо. При том, что на одной фотографии был запечатлен всем известный русский, на другой — возглавлявший свою республику украинец, на третьей — такого же калибра казах, на четвертой — узбек. «Везде и всегда».

Впрочем, почему же «всегда»? Джаадароза же похоронен, и в «Мольбе», будьте спокойны, никто его не выкопает и не вытащит наружу. Этого не требуется, потому что он сам то ли самозарождается из воздуха, то ли является в образе своего двойника поприсутствовать на казни Истины. Жив! Пристроился в середину состоящей из господ в одинаковых костюмах и при галстуках небольшой живой изгороди. Подобная изгородь, точнее стенка, составляет, как известно, абсолютно необходимый фронтально развернутый фон при совершении важных акций. Они просто стоят, опустив руки, и смотрят. Выражая всем своим видом почтение к главным действующим лицам, осознание важности своего здесь присутствия и скромное понимание своей, более второстепенной, чем у хозяев, роли.

Им мешает солнце, отражаясь в очках и пенсне, оно вынуждает их некрасиво щуриться. Мелко размноженные аравидзе — та же гримаса злобы под лучами света. Но ведь им была уготована почетная яма, к которой они так торжественно прошествовали по брусчатке большой площади? Разве они в нее еще не угодили? Может быть, и так, тогда, вероятно, мы видим двойников тех, прежних. Они бессмертны.

Заблуждался, конечно, тот, кто надеялся, что когда все они умрут от старости, исчезнут вместе с ними фальшь, своекорыстие и жестокосердие. Воцарятся, наконец, правда, щедрость и великодушие. Что «ход истории» непременно «поступательный» и нравственный прогресс неизбежен. Течение времени само по себе ничего не исправит. Нужна каждодневная, без устали, без исключений «работа души» любого человека. Об этом говорит «Мольба».

Абуладзе любил цитировать Эйзенштейна: «Правда в жизни всегда побеждает, только для этого может не хватить жизни». Высказывание, конечно, и у того, и у другого соединяло горечь с иронией. Да, отпущенный человеку срок скоротечен, а усилия его тщетны в сравнении с консерватизмом, а то и моральным регрессом окружения. И Эйзенштейну, и Абуладзе — так сложились их судьбы — довелось стать свидетелями исключительных моментов нравственного падения среды. Но это не сломило их собственную стойкость. Другое дело — Поэт на экране.

Кружащий в садике Дьявол бросает Поэту на стол кучу истлевших человеческих костей — вот во что он скоро превратится. Праведники не бывают богатыми; Поэт терпит лишения и нужду. «В заботах о других он обнищал!» — ехидно аттестует Поэта Дьявол. И слаб человек: Поэт в конце концов уступает очередным притязаниям Дьявола, не выдержав бремени подвижничества, отворачивается от Истины, перестает ее защищать. Истина обесчещена и должна погибнуть.

Но тут открывается, что положение Поэта отнюдь не облегчилось, а сделалось невыносимым. Раньше у него было пристанище, где сияло светлым ликом Добро. Теперь ему негде жить вообще: мир обратился в дремучий лес, где дети, едва завидев Поэта, в ужасе бегут от него, а взрослые выглядят толпою убогих калек и слепцов. Тогда Поэт снова берет в руки фамильные щит и меч, чтобы спасти уже взошедшую на эшафот Истину.

Кадр этот очень короткий — мгновенное движение руки к оружию, прикрепленному к стене. Кадр не всегда прочитывается зрителями «Мольбы», потрясенными предшествовавшим ему пейзажем — жутким зрелищем богооставленной души. Может быть, автор допустил просчет в монтаже. Не исключено, что кадр должен был быть длиннее, крупнее, акцентированнее. Ведь он — едва ли не самый принципиальный для внутреннего смыслового сюжета фильма. За ним, впрочем, следует еще один, чуть длиннее, сверхдальний план: Поэт с мечом бежит по

мертвой долине. Мечом он, естественно, не размахивает, с палачами не сражается. Истина без видимой сторонней помощи сама растворяется в ослепительном сиянии, чтобы, олицетворившись все в той же прекрасной деве, прийти в дом Поэта.

И меч здесь, конечно, не оружие, жест героя, берущего его в руки, аллегорически означает его готовность верить в добро и жить в соответствии с этой верой, чего бы это ни стоило. Мольбой к Спасителю укрепить его в вере начинает Поэт в фильме, заканчивает же словами благоговейной благодарности при виде спокойно шествующей к нему девы.

Герой фильма согрешил: впал в уныние, уступил дьявольскому искушению. Затем одумался, усовестился, после чего обрел лад в душе. Вот и вся притча. Или, как определил Абуладзе, «история души»[17]. Этот фильм и можно было бы назвать «Покаянием». А не промежуточную — в смысловом, а не хронологическом отношении — картину, посвоему величественную, но невольно наводящую на мысль о возможности и даже необходимости справедливого возмездия. «Месть» имеет общий корень со словом «место»; одержавшие верх мстители нередко занимают место побежденных, даже буквально вселяются в их помещения, занимают служебные кабинеты. Слово же «покаяние» означает внутреннее отречение от проступка, осуждение его и решимость жить впредь достойно. Очистительное действие ума и сердца дается огромным напряжением: «Мольба» и воплощает всей мощью своей образности драматизм внутренних сомнений и колебаний. А далее — тяжесть тех усилий, которые требуется предпринять человеку, чтобы достичь высоты духа. Но только так, а никаким иным путем, можно избыть зло и утвердить добро, говорит нам автор фильма.

Тенгиз Евгеньевич Абуладзе, особенно в последние годы, мог наблюдать на широких пространствах самой действительности грубые, площадные карикатуры на изображенную им некогда с библейской суровостью непрерывную вражду, делающую людей рабами собственной ненависти. Мог видеть самозарождающиеся авторитеты — глумливые и мельчающие подобия воплощенных им на экране грандиозных монстров. Созерцать падение множества людей, которых попутал бес и они обратились в крупномасштабных, а то и заурядных воров, слились в тесные военизирующиеся кланы. Он легко мог узнавать абсолютно знакомые черты совершенно незнакомых прежде господ, образующих все новые и новые фоновые группы при властителях в моменты очередных казней Истины. Вокруг него кружились, сгущались и на него наступали столь глубоко им изученные образины — оборачивания зла. Но Абуладзе продолжал упорно повторять, что завершением трилогии является именно «Мольба», смысл которой выражен в ее эпиграфе: «Никогда не погибнет вечно прекрасная суть человеческая».

Истина жила в доме художника.

[17] «Древо желания». — «Советская культура», 1984, 31 января.

«Покаяние»

Интервью «ИК»

Богдан Ступка

Гении – злые и добрые

Беседу ведет и комментирует Сергей Тримбач

> Гений (лат. genius — дух) — творческий дух мира, а также опекунский дух творчества и индивидов, часто отождествляемый с греческим демоном. Древние считали, что гений формирует личность и является спутником человека на протяжении всей его жизни.
>
> *Словарь античной мифологии*

Богдан Ступка не снимается сейчас ни в одной картине... Одной этой фразы, одной этой констатации достаточно для того, чтобы представить образ происходящего в украинском кино. Едва ли не все производство замерло до какого-то грядущего рассвета и расцвета национальной культуры, все реже, впрочем, обещаемого властями предержащими. Впечатление такое, что духи наши, наши добрые гении покинули нас. Страх снова поселяется в душах, он — от неуверенности в том, что есть нечто, некая сила, поддерживающая тебя. Государство перестало изображать себя добрым гением каждого из нас, обратившись в то, чем и было всегда (под маской, правда), — монстром, пожирающим наши жизненные силы и энергию...

Что делать в этих условиях актеру, за последние годы ставшему чем-то вроде воплощенного духа народа, нации? Не все, конечно, согласятся с подобным утверждением, у кого-то оно вызовет саркастическую улыбку (снова начинаем производить смертных в чин «духов»!). Но дело не в «чине», не в почитании — Ступка как раз не участвует в процессе политического и культурного мифотворчества. Дело в образе, который так или иначе сложился на протяжении последних двух десятилетий, начиная с фильма «Белая птица с черной отметиной». И образ этот такая же реальность, как самые обыкновенные предметы, вещи, явления. Это так и есть — образ поэта, художника, актера отделяется от созданного им, как бы надстраивается над некой суммой произведенного и начинает жить своей независимой жизнью. Жить в нашем ощущении этой жизни, этого бытия, подсвечивая их. Пушкин, Достоевский, Шевченко, Ренуар, Довженко — вот же они в последнем солнечном вздохе, дуновении ветра, городском, случайно увиденном пейзаже, вдруг прожженном и как бы достроенном пришедшей в голову строкой, кинокадром, живописной композицией.

Я не ставлю Богдана Ступку в приведенный

«Белая птица с черной отметиной»

выше ряд (равно как и в любой другой), я говорю о механизме воздействия, я говорю о конкретном человеческом образе и столь же конкретном реципиенте, о себе самом. Для кого-то Ступка не существует вовсе, для кого-то он вовсе величина отрицательная. Для меня же, как и для очень многих, убежден в этом, он в настоящее время — добрый гений, дух, вселяющий в нас уверенность в том, что мы как нация есть, что не все потеряно, когда есть такие люди в стране, именуемой Украиной.

— Богдан Сильвестрович, когда вы почувствовали себя Ступкой, актером со сложившимся образом и положением?

— Не так давно, только когда сыграл Тевье в спектакле «Тевье-молочник»[1]. До этого слишком много неуверенности и страха... Хотя страшно все равно, до коленной дрожи. Буквально так — пару лет назад на премьере вдруг чувствую, что одно колено просто ходуном ходит, ничем не унять. Хорошо, что штаны были просторные, кажется, никто не заметил.

— И под шапкой Мономаховой такая неуверенность?

— Теперь это уже не неуверенность, а только страх. Страх, что вот завтра жутко провалишься и тебя разлюбят... Да, разлюбят. Такой уж идиотизм в нашей профессии заложен — ты должен нравиться, быть любимым публикой, иначе какой же ты актер?

— В юности, молодости мечтали о славе, хотели быть знаменитым?

— Ну, конечно! В этом было много смешного. Помню, шел такой фильм «Путь в высшее общество», и один из актеров в нем чем-то напоминал меня. Я ходил чуть ли не на все сеансы и после каждого становился у выхода, наблюдая за зрителями: не замечают ли сходства? Не замечали. А как хотелось!

Или вот еще эпизод. Я служил в ансамбле песни и танца Прикарпатского военного округа. Приезжаем в Черновцы, там как раз премьера фильма «Сон», где Иван Миколайчук сыграл роль молодого Шевченко. А я не раз хвастался одному своему другу, что хорошо знаком с Миколайчуком... Идем по улице, вдруг видим — тот стоит с девушкой, разговаривает. Меня подталкивают в спину: ну же, вот он, твой Миколайчук... Что было делать? Чуть помедлив, я все же подошел, представился. Так мы познакомились.

Спустя несколько лет наш театр, Львовский театр имени М. Заньковецкой, приехал на гастроли в Коломыю. В те же дни Борис Ивченко снимал «Аннычку», и я наблюдал за тем, как работают актеры. В их быте, поведении было много озорного, вольного, карнавального. Очень хотелось такой же жизни, но как войти в нее?

— Вас в кино не приглашали?

— Приглашали пару раз на пробы, но безрезультатно. И наконец, наши интермедии по Я. Гаватовичу сняли для телевидения. Кто-то, кажется, Леонид Осыка, видел этот спектакль и рекомендовал меня Юрию Ильенко. Меня вызвали на пробы в Киев — начиналась работа над «Белой птицей с черной отметиной». Пробовался я на роль одного из черных хлопцев. Прямо в павильоне соорудили что-то, напоминающее плот, и я должен был произнести монолог своего персонажа: о том, что это мои горы и моя земля, и я никому не позволю...

Взял я в руки автомат да как начну кричать. Все вокруг засмеялись. А Костя Степанков откуда-то из-под дига вдруг сказал мне: «Говори так, словно ты на кухне сидишь!» Ильенко замахал на него руками: «Не мешай». А он снова... И я послушался: проговорил свои слова негромко, но с жутковато-решительной интонацией. Ильенко с ходу определил: «То, что надо, будешь сниматься».

С тем я и уехал. Затем — молчание. Наконец, позвонил второй режиссер и неожиданно сказал, что я назначен на роль Ореста. Она предназначалась Миколайчуку, он сам себе ее написал. Орест мне как раз больше всех понравился... Начальство решило, что для роли бандеровца Миколайчук слишком обаятелен и слишком популярен — «звезда» не может играть такие роли. Во мне же увидели что-то темное, отрицательное — я подходил. Так вот оно и получилось.

Поехали на съемки. Горы, пещера. Положительный Петро (его играл Миколайчук) кричал мне, Оресту, чтобы я выходил, не прятался. Стоп, сняли. Переехали еще на один объект — хоп, сняли. И на этом всё — с зимней натурой закончили, уехал я домой. Два месяца затем — ни слуху ни духу. Я уж решил, что увидели материал и сняли меня с картины. Но нет, весной зовут опять. Эпизод свадьбы, танец... Отсняли, поехали в Выжницу смотреть, что получилось. Я впервые увидел себя на киноэкране, да еще широкоформатном, и жутко расстроился. Был я о своей внешности гораздо лучшего мнения. Да и актерски... Высказал свои огорчения Ильенко. Он сердито ответил: «Глупым людям полработы не показывают. Увидишь, этот эпизод еще во ВГИКе изучать будут». Хотя вообще-то он тоже был не уверен в себе, часто повторял, что это будет его худший фильм.

---

[1] Киевский театр имени Ив.Франко.

— Принято считать, что Ильенко не умеет работать с актерами. Вы с этим согласны?

— За всех не скажу, а со мной он работал потрясающе. Я всегда очень хорошо понимал, чего он хочет. Ильенко часто держал в руках секундомер, требовал: все то же самое, но в пять раз быстрее! Темпоритм в кадре — вот за чем он следил внимательнейшим образом. Это, кстати сказать, мне очень близко — в роли должна существовать какая-то партитура, ее нужно уметь записать для себя. Как? У каждого свои приспособления, своя аппаратура. Мне, скажем, очень нравится учить роли в поезде. Под стук колес... Дорога, ощущение пространства и — ритм, как бы наматывающий рисунок будущей роли на твои нервные волокна. Ритмически неточно сделанная роль всегда проигрышна, даже если все остальное в ней сделано на хорошем уровне.

— После «Белой птицы...» вы поссорились с Ильенко?

— Нет, почему же? У нас всегда были нормальные отношения.

— Но он никогда больше не снимал вас...

— Нет, был еще фильм «Наперекор всему». А потом — да, ни разу. Это выглядит, конечно, странно... Но мало ли странностей в этой жизни? Теперь вот Ильенко сам не снимает фильмов — уже четыре года. Нет денег...

— Итак, вы снялись в «Белой птице...» и сразу стали знаменитым. Как изменилась после этого ваша жизнь?

— Еще во время съемок Миколайчук, который много помогал мне в работе, не раз говорил: ты станешь популярным актером после этого фильма, национальным героем... Он как бы готовил меня к такому испытанию, настраивал на него. Иван знал, о чем говорил, его популярность на Украине в те годы была огромной. Сальвадор Дали как-то сказал: славу выдерживают двадцать минут, а я целых двадцать лет. Так и есть: на тебя все это в буквальном смысле сваливается и может запросто раздавить. Хоть ты вроде к этому готовился всю жизнь, настраивался...

Наверное, главная опасность в том и состоит: ты достигаешь заветной цели, появляется ощущение выполненного жизненного долга. Все, приехал, отдохнуть можно... И потом — образ, созданный тобою, да, собственно, и сам ты как бы выделяются в нечто отдельное, самостоятельное, живущее параллельно. Ты теряешь способность управлять своей жизнью, контролировать ее порождения. Тут вдобавок еще и эффект кинематографа... В театре легче властвовать над самим собой, над ролью — не так всесилен режиссер, нет ножниц монтажера, нет вообще разброса — все собрано в одном месте и в одном времени спектакля. А в кино вот такое противоречие — с одной стороны, ты вроде бы получаешь куда бóльшую власть над сердцами, умами огромного количества людей, с другой же — начинаешь чувствовать свое бессилие, свою марионеточность. С этим непросто справиться.

— И как же вы справлялись?

— Да по-разному. Важно, мне кажется, не поддаваться стихии, не плыть по течению на авось. В актерской профессии опасность этого огромна — ведь над тобою есть режиссер, есть текст, остается приложить к этому свою замечательную интуицию, наработки в ремесле, и больше ничего не нужно. Но превратившись в марионетку, в послушного робота, ты перестанешь быть актером. Настоящий артист — всегда властелин, в нем должна сохраняться сила. В кино это не так значимо — там слишком многое решает режиссер. В театре же ты остаешься со зрителем один на один. А он очень разный, этот зритель. Сегодня один, завтра — совсем другой. Нужна огромная воля, чтобы преодолеть сопротивление, излучаемое залом.

Кино, кстати, помогло мне сохранить бóльшую самостоятельность. Я начал сниматься, часто уезжал из театра — на неделю, на две. Возвращаешься, а тебя начинают вовлекать в какие-то дворцовые интриги. Я, как правило, уходил от них, ссылаясь на свою неосведомленность, свои отлучки. А еще — Сергей Данченко, режиссер, который довольно решительно ограничивал мои поползновения заниматься чем-то еще, кроме своей профессии. Сцена, съемочная площадка — этому должно быть подчинено все, таков принцип.

Ну, а тому, что я не стал рабом успеха «Белой птицы...», больше всего, быть может, помог анализ — я пытался все время понять, что произошло, откуда вышел мой Орест, что в этой роли получилось, а что нет...

— А свои отношения с вашим собственным образом вы как-то для себя определяли, как-то анализировали?

— Да, и самое важное, наверное, для меня состояло в том, чтобы преодолеть дистанцию, тот зазор, который образовался между этими «Я» и «не-Я». Потому что если этот зазор оставить, то очень скоро он превратится в пропасть, и тогда все, ты перестанешь контролировать свою профессиональную жизнь. Кончается это всегда одним и тем же: поматросят и бросят за ненадобностью. Конечно, в актерской судьбе много лотереи, но если твой артистический образ тебе не подвластен, ничего стóящего уже не сделаешь. Нельзя продавать свой образ, отделив его от себя — мол, делайте с ним что хотите. Им начнут распоряжаться другие люди, и — через «двадцать минут»! — от него один обмылок останется. А иногда ведь предлагают в буквальном смысле продаваться: мой образ хотят использовать, скажем,

в разных политических играх, в предвыборных кампаниях и так далее.

Что касается Ореста... Я много думал о том, как он вырос. Получается — из детского страха. Я ведь в начале войны родился, и первые жизненные впечатления — это война, ее ужас. Бомбардировка, отец хватает меня и бежит из дома. Влезаем в какое-то строение... Вдруг на его крышу вскакивает немец, начинает стрелять. Его нога проваливается, ищет опору — это спина отца... Мы замираем от ужаса... А немец гибнет, тело его слабеет. Разве такое можно забыть? И после войны — сколько смертей было среди нас, пацанов, постоянно рыщущих в поисках неразорвавшихся мин, снарядов. Смерть витала в воздухе, страх смерти я ощущал физически где-то до тридцати пяти лет. Быть может, роль Ореста больше всего помогла мне изжить этот страх. Орест — воплощение страха. Он боится умереть, боится потерять любимую женщину, свою землю... Конечно, понимание всего этого приходит потом, а работа шла интуитивно. Однако в Оресте не только страх, но и сила, умение совладать с собой. Наверное, именно это соединение силы и слабости понравилось многим в той роли.

Я понял, кстати, что в искусстве можно осуществить то, чего не удается достичь в жизни. Ну, скажем, преодолеть страх, стать более сильным... Об этом — Шекспир... Я играл в нескольких шекспировских пьесах, могу судить определенно. Человек теряет власть над событиями, над самим собой — и пытается вернуть ее. Эта борьба ни с чем не сравнима по своей энергетической мощи, по своему драматизму. Так и в жизни, только далеко не всегда хватает духу начать борьбу.

— А как в этой связи выглядит Микола Задорожный из «Украденного счастья»?

— Он слабый, очень слабый человек... Но ведь пьеса Ивана Франко опять же об этом: слабого загоняют в угол, и он распрямляется. А другой персонаж, Михайло Гурман, сильный вроде, но ломается...

Кстати, Данченко не хотел давать мне роль Задорожного. А я хотел сыграть эту роль. Еще мальчиком видел на киноэкране великого Бучму — Задорожного. И не поверите — тогда уже повторял за ним его монологи. Да не только его. Я ведь с семи лет в театре. Отец был певцом, работал в хоре Львовского оперного. Я смотрел и слушал все. Летом на гастроли приезжали Козловский, Лемешев, Михайлов, Гришко, Бэла Руденко... Я возвращался домой и пел арии что есть силы. Соседи пугались. Больше всего в опере меня поражала мощь характеров, сила голосов. Колоссальная энергетика заключена в этом жанре.

А еще в детстве я любил переодеваться, менять одежды. Это и сейчас сохранилось — так что я лицедей от природы. Мне всегда ужасно хотелось всех показывать — все яркое особенно вызывало во мне восторг.

— Часто говорят о том, что ныне на Украине не существует актерской школы, что хорошие актеры лишь подтверждают этот диагноз, поскольку являются самоучками... Вы тоже сами себя сделали — благодаря окружению, своей целеустремленности, чему-то еще?

— Да, на Украине была только одна школа — Леся Курбаса, остальное трудно привести к какому-то знаменателю. Кстати, моим учителем был Борис Фомич Тягно, ученик Курбаса. Так что я наследник его по прямой — что-то ведь передалось. Тягно любил говорить, что театр — это то же самое, что и жизнь, только на каблук выше. Прививал вкус к форме...

Фильм «Житие Остапа Вишни». Остап Вишня — Богдан Ступка

Большое значение имело то, что я мог наблюдать за работой превосходных львовских артистов — Б. Романицкого (он очень помог мне в работе над несколькими ролями), А. Гая...

Вообще-то школа — это ведь довольно условная вещь. А иногда ее культивирование приносит и вред. Мхатовскую систематику у нас на Украине силком насаждали — ничего хорошего из этого не вышло.

— Когда Данченко, вы и еще несколько артис-

тов из Львова переехали в Киев, в Театр имени Ив.Франко, сложно ли было войти в уже сложившуюся и, наверное, во многом чужеродную театральную среду?

— Нас перевели спасать положение — театр угасал, нужна была донорская кровь. У франковцев очень сильная труппа, но вся эстетика театра была изуродована диктатом слова — оно доминировало, превращая спектакли в сплошную декламацию. Данченко не пытался что-то сломать, он достаточно осторожно, мне кажется, начал вводить новые элементы. Однако и сейчас, через пятнадцать лет, мы не имеем какой-то единой труппы, объединенной одной школой, миропониманием... В больших театрах так было всегда. Настоящее единство возможно разве что в студийной атмосфере, но это особый случай.

Спектакль «Дядя Ваня». Войницкий — Богдан Ступка

— *Как вы оцениваете «Тевье-молочника»? Отчего произошел такой мощный всплеск энергии — художественной, нравственной, религиозной даже?*

— «Тевье» завершил что-то вроде триптиха — до этого были «Украденное счастье» и «Дядя Ваня» по Чехову. Миколу Задорожного, Войницкого, Тевье — всех роднит способность напрямую обращаться к Богу. У них особые отношения с Господом. Микола обижается на несправедливое отношение к себе, Тевье — тот вообще умолкает, уходит от контакта. Но уйти не может, Бог живет для него не где-то, а рядом, пусть и в немыслимой выси духовной.

Несколько лет назад я снимался в фильме Артура Войтецкого «Ныне прославися сын человеческий...», играл священника. В детстве я регулярно ходил в храм, знаю молитвы. Ну, а потом — сами понимаете... И вот в картине Войтецкого я как бы вернулся к Богу. «Тевье-молочник» — еще один шаг.

Я заметил: мне вообще легче играть тех персонажей, у которых есть контакт с Господом. Может быть, так и у меня получается беседа с ним. Пусть это еще очень далеко от молитвы, но ведь что-то такое происходит!

— *Да, но ведь у вас получается и с теми персонажами, которые с дьяволом игры играют? Ну, тот же Трофим Денисенко из телевизионного сериала о Вавилове...*

— Пожалуй. Дьявол — это же обратная сторона... С ним человеку даже интереснее — ведь он искушает... он разнообразен. По-моему, добро — это сознательная установка на преодоление, подавление злого, попытка овладеть собой и поставить себя под контроль Божеский. Человеку всегда хочется эту узду ослабить, поиграть, порезвиться. Вот тут дьявол и подступает... Об этом, я считаю, наш последний спектакль в Театре имени Ив.Франко — «Росмерсхольм» по Ибсену. Игры с дьяволом заканчиваются печально — человек теряет способность говорить с Богом, с совестью своей, исчезает идеал. И вследствие этого с него слетает защитный слой, ангел-хранитель покидает...

Каждый мой выход на сцену в «Тевье» дарует крепость, уверенность в том, что отношения с добрыми духами продолжаются и они не случайны...

•

Богдан Ступка живет очень обстоятельно. Дом и театр для него почти одно и то же — ста метров между ними нет. Над театром взгромоздился президентский дворец — бывший ЦК партии. Рядом знаменитый дом архитектора Городецкого с диковинными фигурами подводного царства. И — памятник Ивану Франко... Злые и добрые, талантливые и не очень — его окружают гении дня вчерашнего и сегодняшнего. И берегут его, хочется в это верить. Но больше всего, кажется, колдует тут жена Лариса. Ей, собственно, он больше всего обязан хорошо налаженным, размеренным бытом, избегающим суеты, кампанейщины. В такой атмосфере легче находить сюжет новых бесед, обращений к горним силам.

... Кажется, Вячеслав Криштофович будет снимать фильм о Тевье. Разумеется, со Ступкой в главной роли. Дай-то Бог.

Светлана Алексиевич

Бунт против реальности

Беседу ведет Алла Бобкова

Алла Бобкова. Тебя как автора сопровождает не только хвала, но и хула. Причем в последние годы, после книги «Цинковые мальчики» «градус» обвинений повысился до проклятий и угроз. Ты как реагируешь? Вступаешь в поединки? Подставляешь другую щеку?

Светлана Алексиевич. Я не даю проникать в себя ни чужой ненависти, ни похвале. Это происходит без усилий с моей стороны. Природная броня. Хотя... Стала замечать в себе неадекватность реакции. Мозг логичен и бесстрастен, а эмоциональный отклик не тождествен.

Мой отец, учитель, всегда говорил, что мои реакции не соответствуют возрасту. Дескать, мысль, оценка — взрослого человека, а реакция непосредственная, спонтанная. По-видимому, повысилась степень усталости. Или разочарования. В юности однажды я взбунтовалась против книг. Несколько лет не читала современников, поскольку везде слышала барабанную дробь мифов и предрассудков. Сейчас, чувствую, зреет бунт против реальности — она грубая, страшная и иррациональная одновременно. Хочется зарыться в книги. Не в беллетристику. В философские произведения. И уже там искать ответы на главный для меня вопрос: сколько человека в человеке?

А. Бобкова. Два человека подали на тебя в суд за «Цинковых мальчиков». Причем спустя три с лишним года после публикации фрагментов книги в «Комсомольской правде». Чем, по-твоему, объясняется запоздание исков?

С. Алексиевич. В суд подали Инна Сергеевна Головнева, мать погибшего в Афганистане Юры Головнева, и бывший «афганец» Тарас Кецмур: статья «защита чести и достоинства». Истица настаивала на том, что раз книга документальная, то я обязана была напечатать просто дневник сына. А так ей через три года не понравился ее монолог в моей книге. Хотя вначале она выступала на митингах и говорила, что Алексиевич написала правду. Отказался от своих слов и Тарас Кецмур. За это время изменились их взгляды, они как бы ушли от себя прежних — страдающих. Сейчас их взгляды таковы: у нас было великое и прекрасное прошлое. Их личный духовный опыт загоняется ими же в подполье, на первый план вышли политические установки.

Их иски не первые. Хождения по судам начались с момента публикации книги, с девяностого года. За всем этим видна рука «дирижеров», прежде всего военных. Однако прежние истцы не являлись на заседания в суды или отзывали иски. Но потом в Беларуси прошла череда судов над журналистами с высокой профессиональной и нравственной репутацией. Депутаты, правительственные чиновники выигрывают эти процессы. Формально используется лазейка в белорусском гражданском законодательстве, по которому ответчик заранее лишен презумпции невиновности. Если иск подается по статье «клевета», доказательства вины ответчика должны представить истцы; если по статье «защита чести и достоинства», отмываться надо ответчику.

Мне помог случай: у одного знакомого сохранилась магнитная пленка с записью выступления Инны Сергеевны Головневой на митинге в 1989 году, где она говорила, что надо судить политиков и генералов, пославших ее сына и десятки тысяч его сверстников на смерть, защищала книгу, спектакль

«Цинковые мальчики». Словом, была моей единомышленницей. И эта кассета через четыре года прозвучала в зале, где судили не генералов и политиков, ответственных за преступления в Афганистане, а писателя, написавшего о них. Суд мог бы назначить литературную экспертизу книги, снимающую многие претензии истцов. Нельзя судить писателя за то, что его взгляды не совпадают со взглядами героев. Я ненавижу войну, а они ищут ей оправдание, каждый — свое. Однако суд отказался от экспертизы, обнаружив тем самым свою политическую подоплеку. И все же иск Головневой не удовлетворен полностью, как и иск Кецмура.

А. Бобкова. Вот передо мной отрывок опубликованного в газете монолога Кецмура Тараса Михайловича: «Через парк пройти не могу — оглядываюсь. В кафе официант встанет за спиной: «Заказывайте». А я готов вскочить и убежать, не могу, чтобы у меня кто-то за спиной стоял. Увидишь подонка, одна мысль: «Расстрелять его надо»... А вот определение суда: «...суд признал порочащим честь и достоинство». Не пойму, что тут «порочащего честь и достоинство»! Помню состояние Тараса Кецмура в фильме С.Лукьянчикова и О.Белоусова «Боль». Какая-то неприкаянность. Человек-пружина. Он рассказывал про сон, будто видит себя в гробу. Потрясающий рассказ! А на суде отказывался от своих же слов...

С. Алексиевич. Да ведь этого же нельзя придумать. Эти детали, эти чувства — они чрезвычайно разнообразны. Стоит открыть книгу, чтобы в этом убедиться. Человеку хочется избавиться от какого-то состояния, может, неосознанно. Инна Сергеевна, когда рассказывала о Юре сразу после похорон, была одна, теперь она другая. Она несколько лет возглавляла клуб матерей воинов-«афганцев». Что-то произошло в ее сознании. Ее смял — да и сама она оказалась податливой — этот массивный, хорошо отработанный конвейер псевдопатриотического воспитания, который был главной, несущей конструкцией коммунистической идеологии: мы — самые лучшие, мы — страна, где «у нас героем становится любой», как пелось в песне... Ее заставили вновь пожертвовать своим сыном. Это наши обряды рабства. Наши жертвоприношения...

А. Бобкова. На суде мне показалось, что Инна Сергеевна пребывает в двух состояниях. Она остается твоей единомышленницей, считая, что война в Афганистане была бессмысленной, но не может смириться с тем, что ее сын был «плохим». Суд был нужен ей для возвращения статуса «хорошего сына». Ну, а политическая подоплека суда для меня несомненна. В Беларуси уже накоплен опыт идеологических кампаний постперестроечного периода. За последние пять-шесть лет их прошло порядочно — против покойного Адамовича, обвиненного в пацифизме, против ученых, пытавшихся пробить брешь в государственной лжи о Чернобыле, против неформальных объединений, против белорусского народного фронта, ставшего в оппозицию, против интеллигенции. Вижу один почерк. Делается так: в средствах массовой информации организуются протесты. Обязательно выступает какой-нибудь «авторитет». В твоем случае — генерал Чергинец, написавший книгу о героических деяниях «афганцев». «От имени народа» по телевидению, в газетах наступление против Алексиевич начали солдатские матери. Лексика и «аргументы» во всех случаях одни и те же: она клевещет, в Афганистане не была — откуда ей знать, что там происходило? И вообще где она была, когда наши войска вошли в Афганистан? Преступно молчала. Примерно те же доводы приводил на суде Тарас Кецмур.

Держала я в руках так называемые ориентировки-брошюры. Их готовили соответствующие идеологические отделы после секретных постановлений Бюро ЦК КПБ. Это тактические приемы, инструктаж по обезвреживанию идейного противника. В первом пункте обычно излагались действия в трудовых коллективах, во втором — в средствах массовой информации. Сейчас-то вроде их готовить некому. Специалисты по ориентировкам рассосались по хорошим местам, я их встречаю в учреждениях культуры.

В данном случае афганская тема наложилась на сегодняшние противоречия. Суд обнажил ее болезненную современность. Я почувствовала противостояние в среде самих «афганцев». В зале сидел юноша без руки. После нескольких заседаний он исчез, а потом в газете я прочитала — это был Павел Шетько — его душевный крик: «Люди! Зачем терзаете друг друга?!» Для него невыносимо, что ребята, смотревшие в Афганистане в глаза смерти, сами боятся правды об этой войне. «Я не осуждаю Светлану, — говорит он, — за то, что книга помогла обывателю узнать афганскую «чернуху». Я не осуждаю ее даже за то, что после прочитанного к нам относятся гораздо хуже. Мы должны пройти через переосмысление нашей роли в войне, и если есть в чем каяться, то покаяние должно прийти к каждому человеку».

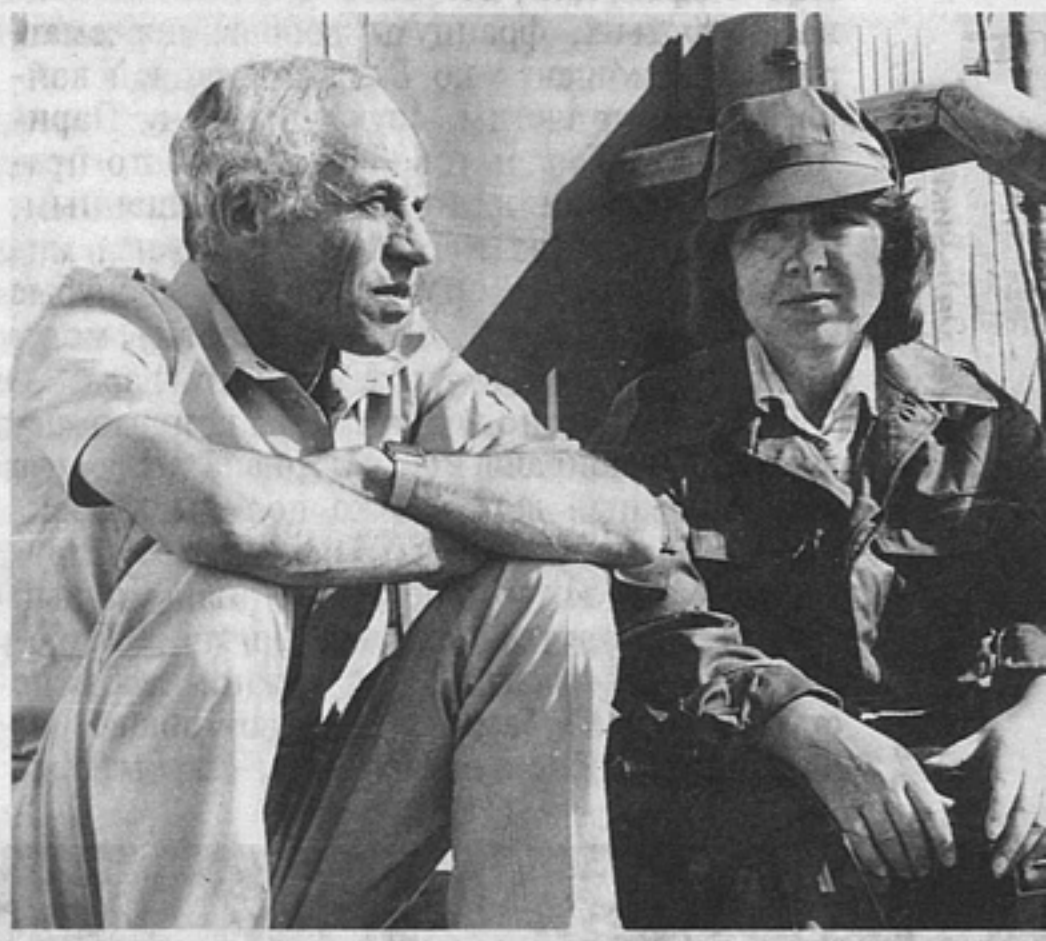
Вот и послесловие к картине «Боль». Да и к вашим с режиссером Лукьянчиковым филь-

мам «Я из повиновения вышел» и «Стыд». Очень тяжелое послесловие. Героем «Боли», как и Тарас Кецмур, был священник Радомысльский, отец Виталий. Когда он вошел в судебный зал, сторонники истцов бросились к нему: поддержи нас! А он: «Суд неправый, не дам Божьего благословения! Война была преступной по отношению к вам и вашим детям. Суд может состояться в том случае, если здесь будут сидеть афганские матери». Что тут началось, его прямо распяли: «Отщепенец!», «Продался!» Отец Виталий задохнулся от возмущения: «Это вы мне? Который отпевал ваших сыновей по ночам, потому что вы говорили, что иначе не получите триста рублей обещанной помощи?»

С. Алексиевич. Это психология жертвы. Агрессивность жертвы. Жертве надо, чтобы кто-то рядом страдал. Не покаяться, не очиститься, а разодрать, растоптать. Общество отреклось от «афганцев», оставило их наедине с бедами и проблемами. Человек оглядывается: откуда боль? Где враг? Раньше их ставили рядом с героями Великой Отечественной войны, организовывали музеи, звали в школы. А потом пришло всеобщее осмысление, появилась иная сравнительная параллель — война американцев во Вьетнаме. Героический ореол померк. Исчез. Зияющая рана... Значит, зря погибали? Какая мать может смириться с этим? Ушли благородные идеалы, которыми они себя утешали. Ухватиться не за что. Одна мать мне бросила: «Я люблю ту страну, а вас всех ненавижу!» «Та» страна вернула ей цинковый гроб с сыном, а ненависть, родившаяся в отчаянии, ищет выхода: виноват кто-то. Это психология людей, выросших с военизированным сознанием. У людей нет опыта погружения внутрь себя, анализа самих себя. Нам подавай военную ситуацию, тут мы знаем, как действовать. «Жириновский их всех посадит!» — кричала одна дама-москвичка. Почему пошли за Жириновским? Боевой клич, запах крови почуяли. А то, что это будет их кровь, не знают и не хотят знать.

А. Бобкова. Фрейд все объяснил. У него и Ле Бона, на которого он ссылается в исследовании массовой психологии, есть понятие регресса психической деятельности. Такой период характерен для первобытных общественных формаций. Рецидивы возникают при разложении объединительной идеи. Сопровождаются выходом наружу «жестоких и враждебных импульсов», повышением массовой аффектации, неспособностью перевести эмоциональную энергию в действие. Фрейд рассматривал это явление на примере распада религиозных связей, предполагая, что то же самое произойдет при крахе социалистической идеи. В его бытность она начала овладевать массами. Он предрекал «нетерпимость к внестоящим». По его выводам, в такие периоды понижается умственный потенциал общества и повышается преступность. Все точно.

С. Алексиевич. Об Афганистане я не хотела писать. У каждого человека есть предел психических и физических возможностей. Свой я исчерпала, когда делала войну — «женскую» и «детскую». Но вот случай в деревне. Получив «похоронку», мать с ужасом думает: гроб стандартный, а сын под два



Светлана Алексиевич, Кабул, 1988 г.

метра ростом. Как он там поместится?(Или: офицер сопровождает то ли в госпиталь, то ли домой мальчишку-солдата. Тот ковыряет вилкой в ящике с фикусом. Сопровождающий поясняет женщинам, севшим с ними в поезд: «С Кабула копает...» Мальчик невменяемый. Или хоронили пятерых вертолетчиков. Почести, ритуал. И какой-то заговор молчания взрослых. Только девочка плакала и звала: «Папочка, милый! Где ты? Почему от нас ушел?»

Эти человеческие голоса меня преследовали. Кое-что записала, опубликовала. На меня обрушились мнения, оценки, гнев, обвинения. Я стала задавать себе вопросы: что мы знаем о войне в Афганистане? Как человек становится убийцей? Почему из нас можно делать убийц? И много других вопросов. Поняла: правда о войне есть нечто большее, это правда о человеческой жизни и человеческой смерти вообще. «Цинковые мальчики» — книга о нас самих, о том, какие мы.

Война — та экстремальная ситуация, которая как бы обнажает человека, выносит в эмоциональное пограничье его чувства. И я создаю или воссоздаю историю чувств.

А. Бобкова. Три театра во Франции поставили спектакли по книге «Цинковые мальчики». Почему такой интерес у западных режиссеров?

С. Алексиевич. Спектакли поставили театр «На Бастилии» в Париже, «Атрупман-2» в Лионе и театр в Марселе. Думаю, во-первых, сказался интерес к русской истории и действительности вообще. Во-вторых, в сознании французов осталась война в Алжире. Как и афганская, это была спрятанная война. В-третьих, французы вообще пересматривают отношение ко Второй мировой войне. Ранее, допустим, осуждали сдачу Парижа немцам. Теперь говорят: может, это правильно, оставили город неразрушенным, избежали лишних жертв? Наконец, над миром и сейчас реет призрак войны. «Голубые каски», так же как и «зеленые береты», могут появиться в любой точке земного шара.

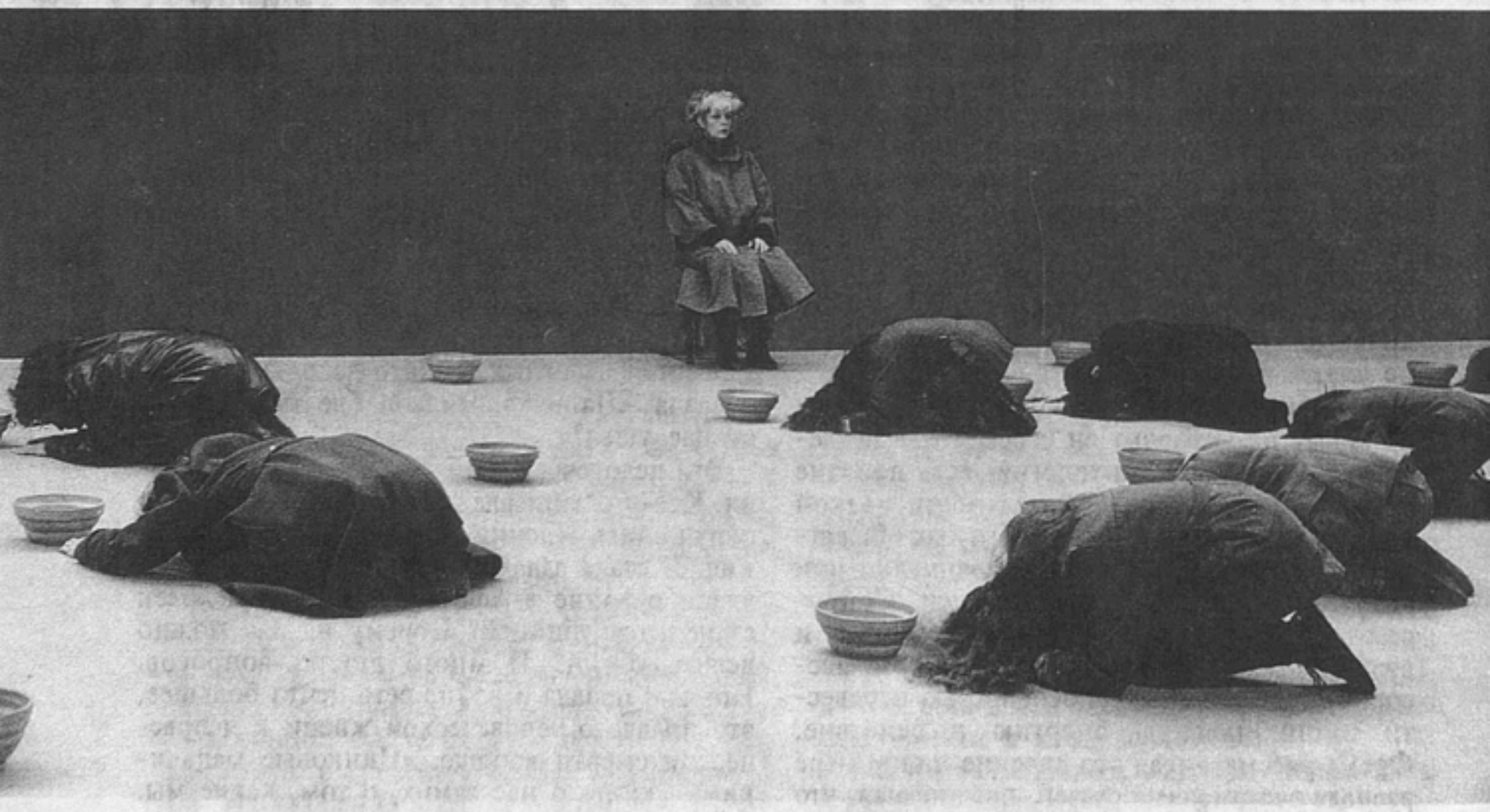
Было интересно смотреть, как и что режиссеры выбирали из материала. Для нас самый важный вопрос: кто послал? кто виноват? В спектаклях на Западе совсем другие акценты. Их интересует индивидуальный выбор: становиться скотом или нет? Стрелять или не стрелять? Что нужно, чтобы не стать убийцей? Там акцентируют общечеловеческие проблемы. Но какие-то бытовые вещи — как русские пьют водку стаканами, как подступают друг к другу с кулаками — выглядят шаржированно.

А. Бобкова. Ты политически ангажирована?

С. Алексиевич. Люди сейчас группируются или по признаку национальной идеи, или по партийным установкам. А я по натуре одиночка, я не могу находиться в стае. Я космополитка. Раствориться в белорусской национальной идее не в состоянии, хотя идея возрождения мне близка. И я служу ей. Но меня занимают вопросы: зачем живем? Кто мы? Во имя чего эти страдания? То есть трагические вопросы бытия. Для меня загадочен человек вообще. Да, я ловлю, запечатлеваю время, но в каждой своей книге я хочу что-то высказать о человеке вообще, какую-то догадку. Как говорит один из моих героев: пепел коммуниста ничем не отличается от пепла капиталиста или националиста.

Есть люди, к которым я испытываю дружеское расположение, с ними и общаюсь. Но где-то в глубине души я должна признаться, что разочарована в человеке, в человеческом материале... Эти безумные глаза армянских детей в госпитале, глаза недетские, глаза старых людей... А растерянные грузинские старики у обломков домов... Можно ли любить человека после этого?

После Чернобыля и после того, что начал Горбачев, я все чаще думаю, что мы не адекватны тому, что происходит. Не равны этой глобальности. Один партийный работник, ре-



Спектакль «Цинковые мальчики». Театр «На Бастилии», Париж, 1993 г.

шивший покончить с собой, говорил: история повторяется. Советовал читать «Окаянные дни» Бунина, где все совпадает с нашим временем. Драматическая история его самоубийства вошла в мою последнюю книгу «Зачарованные смертью» — о самоубийцах.

История, естественно, повторяется. Опять в моей книге — близость к смерти, опять этот торжественный и мрачный пантеон нашего сознания. Но в какой-то момент я почувствовала: советское прошлое как бы было с нами — и его как бы не было. Начала уходить эпоха. Через десять лет о брежневских временах расскажут по-другому, уйдет эмоциональный накал, останутся бесстрастные факты, даты событий. А время лучше всего «звучит» через подлинность быта, через самые простые детали. Советизм сидит в каждом из нас. В советизме есть гибельное присутствие романтизма, утопических надежд, великая вера в будущее. Это пьянящая идея. Как война: все вместе, все братья. Бес, который будет искушать человечество всегда.

В журнале «Новый мир» писатель Александр Мелихов из Санкт-Петербурга пишет о недоумении: почему Светлана Алексиевич протянула руку прежде всего павшему, но не раскаявшемуся? Что ее заставило? Почему после высвобождения из-под власти коммунистической идеологии первая книга посвящена самоубийцам, «мученикам догмата»? Он спорит со мной, не понимая, что книга — не о суициде. Я продолжаю воссоздавать психологию человека тоталитарного общества во всех его измерениях. Мои книги — как бы энциклопедия нашей жизни. Энциклопедия человека в условиях сверхнасилия. Человека эпохи тоталитаризма. Я хочу с ним пройти от начала до конца.

Вот сейчас думаю писать про Чернобыль. Адамович четыре года назад говорил: делайте книгу о Чернобыле. Отвечала: не могу уже жить трагедиями. А сама вслушиваюсь, всматриваюсь. Еду. В Чернобыльской Зоне — робинзоны: самосёлы. Маленькая женщина в потертом ватнике, старых галошах. Будто после войны. О чем бы ни говорила, все у нее как молитва. У нас «мерседесы» на улицах, валютные магазины, а ей ничего не нужно, ничего она у государства не просит, кроме одного: пусть оно не выгоняет ее из Зоны. Говорит: «Кто где умрет — за тысячи километров — наказывает домой привезти, на своем кладбище положить. Пусть бы лучше живые возвращались». Вот ее мысли.

На границе Беларуси и Украины, в десяти километрах от реактора, необычное кладбище, на ученом языке его называют биологическим могильником. Там захоронили собак, зайцев, свиней, кошек, лосей, косуль, коров. Их убили. Они привычно шли к людям на имя — на выстрел.

Похожее кладбище я видела в Бухенвальде. Тот же невыветриваемый запах расправы. Длинные ровные ряды железных шляпок-колпаков — это вытяжные трубы крематория. Их так много, что когда гудит ветер, то кажется, что слышишь чьи-то голоса из-под земли.

Я спрашиваю себя: почему человек вдруг решил, что он — самый главный на Земле? Почему имеет право на жизнь зверья, растения? Слышу, различаю голоса Чернобыля. Чувствую, мой звук еще не подхвачен. Что-то нащупываю.

А. Бобкова. Значит, рождение замысла начинается с подробности, детали, случая? А идея?

С. Алексиевич. Идея — самое главное. Но если работать под идею... Идея может обмануть. Они меняются. А через подробности человеческого бытия всегда проступает время. Представляешь, если бы кто-нибудь записал голоса людей о войне 1812 года? Что испытывали, что переживали перед боем или после сражения? Что думали о Бонапарте, о французах? Переживание индивидуально, в то же время исторично. Идея рождается из материала. Из времени. Еще важнее взгляд, а это уже — кто ты, автор. Ты уже тоже документ.

А. Бобкова. Твое направление в литературе называют по-всякому: эпически-хоровая проза, документальная проза, соборный роман о современниках. Вымысел здесь возможен?

С. Алексиевич. Вымысел? Нет. Иначе это не исследование. Литературная обработка — отбор, монтаж, ритмика — да. Я создаю не вымысел, а версию. Вот мы с тобой говорим, через пять минут ты мне расскажешь об этом свою версию, а я свою. Все происходящее с человеком оформлено его сознанием. Мы можем произносить одни и те же слова, обсуждать одно и то же событие, однако знаковая система будет разной, шифр реальности будет другой. Я уже писала: мой путь — от человека к человеку, от документа — к образу. Каждая исповедь, как портрет в живописи: никто не говорит — документ, говорят — образ.

А. Бобкова. У тебя есть какие-то профессиональные приемы, «отмычки» в разговоре с людьми? К примеру, пользуешься ли ты приемом провокации?

С. Алексиевич. Нет, это скорее кинематографический прием. Моя задача — погрузить человека в себя. Обычно я расспрашиваю его

обо всей жизни, слушаю, пытаюсь понять. Иногда вижу не осознаваемое самим человеком, стараюсь, если нужно, вопросами направить в «мою» сторону. Трудность в том, что все время наталкиваешься на стереотипы. Женщины-фронтовички говорили: ну, мы рассказали вам просто так — о своих переживаниях. А писать надо о другом. Недавно перелистывала «У войны не женское лицо». Чего-то в силу незрелости жизненного опыта я не могла понять, но интуитивно это зафиксировала. Интересны люди, живущие внутренней жизнью, чувством. Такие попадаются примерно один из пяти. Они не просто живут, они запоминают, *как* живут.

А. Бобкова. Ты имеешь дело с трагедиями людей. Мне кажется, тебе приходится быть безжалостной.

С. Алексиевич. Это самое сложное в моей профессии. Приходишь к человеку, который, можно сказать, палач. Не разделяешь его взглядов, образ жизни. Как вести себя? Или люди, решившие покончить с собой, может, не хотят вспоминать об этом. Вообще, есть безнравственность в разглядывании чужой смерти, чужого горя. С другой стороны — а священник? Он ведь тоже прикасается к горю, к греху.

Стараюсь «подбираться» к человеку как можно безболезненней для него. Обычно эмоциональный контакт устанавливается. Бывает отвержение — несколько ребят из Афганистана отнеслись агрессивно к моим расспросам. Бывало и так: кто-то уходит — не в силах или не хотел выворачивать душу наизнанку. Потом сами меня находили.

Где я? Я между священником и психоаналитиком, между исповедью и анализом души.

Еще один сложный для меня вопрос: почему так неадекватно восприятие моих книг? Проходит пять-семь лет — все приходит в норму. «У войны не женское лицо» воспринимается сейчас без уничижительных эпитетов. А тогда... Уж сколько ругали за пацифизм, натурализм, за дегероизацию женщины на войне, пока Горбачев где-то не упомянул о книге.

А. Бобкова. А кинематограф, экранизации твоих книг?.. Это поддержало тебя?

С. Алексиевич. Когда была готова рукопись «У войны не женское лицо», Алесь Адамович сказал: «Это может снять Дашук». Мы с ним встретились и сделали вместе семь фильмов.

Работала с другими режиссерами, сейчас по моим сценариям снято около двадцати фильмов. Но главное для меня в кино — это не признание, не большая аудитория, а встреча с интересной личностью, как и в театре. Ты видишь другими глазами уже сделанную тобой вещь. Эфрос, поставивший на Таганке «У войны...», — одна интерпретация, Тростенецкий и Раевский — по-своему. Эфрос — самое светлое мое воспоминание. Чистое, как и Адамович. Какая-то детская, незащищенная чистота была в них. Да, это радости моей судьбы. Теперь уже печали. Этих людей нет. Но они были, и я знаю, с кем бы хотела работать.

Работала в основном с режиссерами-мужчинами — Сергеем Лукьянчиковым, Валерием Басовым. Захотелось что-то снять с режиссером-женщиной. В дуэте с Мариной Голдовской сделали два фильма для Австрийского TV, выбрав отдельные судьбы из книги «У войны не женское лицо» и «Последних свидетелей». Один фильм, о ленинградских блокадниках, замысливался как показ пределов человеческих возможностей. Другой — о воевавших по разные стороны окопов: кто-то промахнулся — кто-то остался в живых. И вот они встретились в нашей картине. В них не было ненависти. На уровне бытия ненависти нет. Она начинается в политике. И сегодня тоже.

А. Бобкова. Несколько лет назад ты сказала, что готовишь книгу о двух цивилизациях — о мужском и женском роде. Что-нибудь уже есть?

С. Алексиевич. Есть наметки. Скорее всего, будет книга о корриде, битве полов. О желании быть счастливым и о невозможности гармонии. Грустная, видимо, получится книга, потому что наше существование трагично. Сделаю «Чернобыль», сделаю эту книгу и, может, перестану писать вообще. Душа перетрудилась.

г. Минск

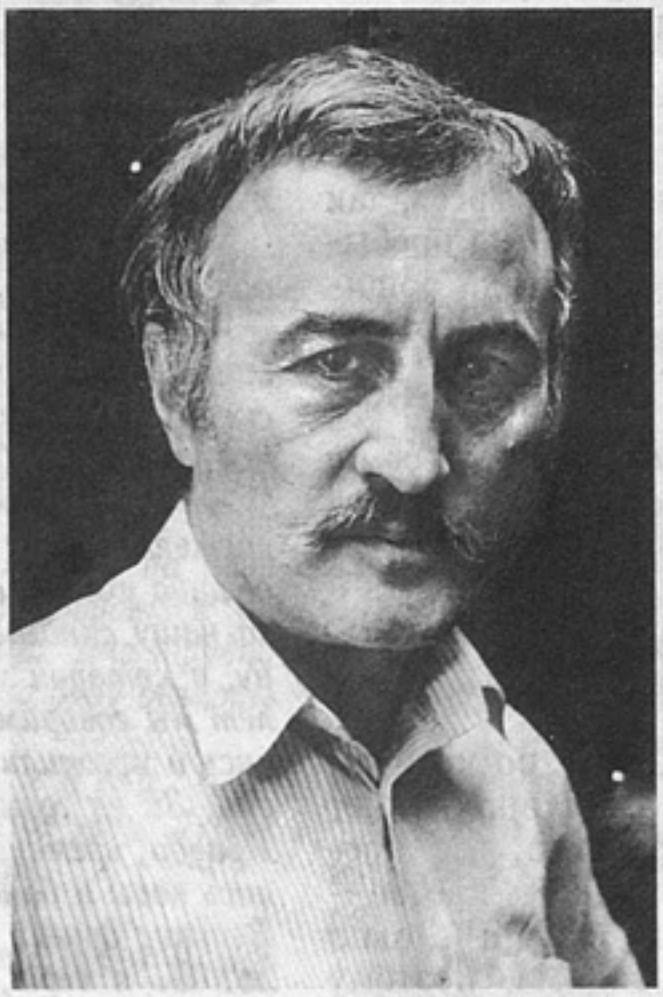
Александр Рехвиашвили

Археологические этюды

Беседу ведет Т.Иенсен

Татьяна Иенсен. Ваш новый фильм, получивший в прошлом году в Неоне приз ФИПРЕССИ, — документальный, хотя вы известны как режиссер игрового кино.

Александр Рехвиашвили. Я никогда не думал, что сниму документальный фильм, но, несмотря на это, «В треугольном круге» — быть может, самое дорогое из всего, что я сделал. Я снял фильм-посвящение в память о жизни еврейской общины в маленьком местечке Они в Западной Грузии.



Магендавид в круге на синагоге. Снег падает в проулок. Красная жестяная будка в два окна. Прошла женщина с сумкой и зонтом.

Летняя жара. Девочки перед синагогой играют в классики.

Дождь, мальчишки на велосипеде. «Жигули» проехали по грязи. Собака пробежала.

Старуха стирает во дворе. Старик сидит на лавке и читает книгу.

— Подай-ка, пожалуйста, мне мыло.

В синагоге кричит распеленутый младенец. Кто-то молится. Горит свеча. «Брис» — обряд обрезания. Раввин вытирает кровь на руках расшитым полотенцем.

— Имя младенца?

— Михаил.

На улице дождь со снегом. Купол синагоги.

Т.Иенсен. Всего этого уже нет?

А.Рехвиашвили. Еврейская община жила у нас в Грузии более двух тысяч лет. А теперь все эти люди уехали. Уехали с болью, со слезами, для многих это трагедия. Их здешней жизни больше не существует, она осталась только в фильме. И всё. Ничего нет. Пустые дома, пустая синагога. Поэтому я так рад, что сделал этот фильм — для своих детей и для тех, которых снял в нем, — для будущих поколений.

Я просто влюбился в этих людей. Для меня они как первые христиане, хотя, конечно же, по вере они — иудаисты. Поразительной чистоты, доброты, здоровых понятий. Я завидовал им. Они жили очень простой жизнью. Кто в лесу работал, кто у себя на огороде. Но когда они входили в синагогу, как будто обожествлялись. Глядя на них, я все время жалел, что Пазолини, отбирая персонажей для своего «Евангелия от Матфея», не приехал сюда и не увидел всех этих Апостолов, Учеников. Они сохранили настоящую религию. Очень человечную.

Поздняя осень. В огороде под деревьями старые, прелые листья. Тут же машина без колес, накрытая рваным покрывалом. Три девушки на стульях поют под гитару «Шолом-Алейхем».

Яркое весеннее солнце. За столом под навесом сидят дети разных возрастов. Учитель в сванке учит их ивриту.

— Как будет «чайник»? Как будет «один»? «Арбуз»? «Груша»? «Бабушка»? Молодцы... Первая буква алфавита А, первым нашим отцом был Авраам...

А.Рехвиашвили. В этом местечке почему-то было очень много фотографов, и, насколько я мог судить, весьма посредственных, но там ты переставал оценивать людей с точки зрения их профессионализма. И когда кто-нибудь из них входил в синагогу, то вызывал глубочайшее уважение.

Т.Иенсен. И потом — они все вместе. Община.

А.Рехвиашвили. Да. Они никогда не говорят «я», всегда «мы», «у нас» и т.д. Нехорошо, что они от нас уехали, потому что осталась какая-то дыра, невосполнимая пустота, которую нечем заполнить, залечить. Те, кто жил рядом с ними, воспринимают их отъезд как потерю.

Т.Иенсен. А тбилисские евреи, уехавшие в Израиль, тоже оставили по себе такую память?

А.Рехвиашвили. Ну нет. Они городские жители, жили в иных условиях. Здесь не те отношения. В жизни тбилисских евреев, так же как и тбилисских грузин, религия пребывала где-то на третьем плане. А люди общины поистине религиозны, не фанатично, но так глубоко и естественно.

Улица, залитая солнцем. Видны горы. Горы и небо. Ребята сидят на траве и смотрят, как треножат корову. Раввин проверяет кошерное мясо, которое раздают всем желающим.

— Вчера мне записали три килограмма.

— Всем хватит, не волнуйтесь.

Т.Иенсен. В их богослужении, по крайней мере так воспринимается со стороны, нет ничего помпезного, выспреннего, все предельно скромно, буднично, как бы прозаично. Правда, сама проза их жизни словно изнутри опоэтизирована. Видимо, поэтому эпиграфом к фильму вы взяли слова Прокла: «Все истинно сущее существует или в вечности, или причастно вечности».

Сейчас у нас в православии тоже начинает возрождаться церковная жизнь приходской общины, но пропасть между этой церковной жизнью и жизнью светской непереходима, и, судя по всему, со временем будет только усугубляться. А здесь больше всего поражает их неизбывное целомудрие, то есть мудрость целостной жизни.

А.Рехвиашвили. Да, это поразительно мудрые люди. Они оставили по себе самую лучшую память. И, если можно так сказать, одной из главных задач фильма было показать нормальность именно такой светлой, разумной, религиозной жизни. Конечно, у нас многие тоже ходят в церковь, но потом кто-то идет на пьянство, кто-то на воровство. По-моему, еще Хомяков сказал, что у русских из кабака да в церковь, из церкви да в кабак. И в Грузии не лучше. Особенно сейчас: беспросветный голод, бесконечное безобразие, кровь — народ как общность распадается, и я хотел в своем фильме заснять тот мир, которым следует дорожить, который нужно хотя бы помнить. Ведь эти люди жили рядом с нами, на той же земле, в тех же горах, на тех же реках. И мы должны понимать, что́ потеряли. Потому что, живя такой жизнью, имея живую веру, они сохраняли не только свое хорошее, но и наше.

На столе хлеб, трава, вино, сыр. Двое стариков. Подходит третий.

— Мой друг, Илья, да будет мир твоему дому. Все, что здесь есть, все дано Богом, все в достатке.

— Да пребудет с вами святая сила судьбы, пусть с вами будет радость.

— Хочу выпить за наших родителей, кто дал нам жизнь.

— Моих родителей давно нет на свете, но они в наших сердцах. Мне один человек хорошо сказал: «Дай Бог тебе жить на свете до тех пор, пока ты будешь лицо матери помнить».

— Илья, как на этом дереве нет конца листьям, так у меня нет конца тостам. Наша община уходит в Израиль. Я хочу поднять тост за нашу синагогу, за наших предков, за страну, в которой мы живем. За Грузию, где 2600 лет мы говорим на нашем языке, где мы родились и прожили с грузинами в дружбе и согласии. За ее горы, за ее реки, за доброе сердце. Правда, времена изменились, и в Грузии появились воры и бандиты. Я не понимаю, что это? Влияние других стран или время такое настало? Но я верю, что Грузия всех своих врагов победит и встанет на путь добра.

— Я хочу выпить за Израиль и его народ. Израиль — одна страна, а ее народ рассеян по всему свету. Этому народу Господь послал свою благодать. Сколько знаменитых врачей, математиков, музыкантов вышло из него! Поэтому Гитлер стольких уничтожил.

— Со всех концов Земли возвращается наш народ в Израиль.

— Давайте выпьем, чтобы арабские страны пришли к благоденствию. Чтобы все жили в мире и согласии.

— Выпьем за наших друзей, соседей, которые не оставляют своего дома, своих предков, свою любимую синагогу. И за тех, кто уезжает в свою страну, — без радости уезжает. Господи, прошу, чтобы их решение было правильным.

А.Рехвиашвили. Предки нынешней еврейской общины веками жили рядом с моими предками. И наши прадеды и прапрапрадеды, может быть, пили и ели за одним столом. Вся их жизнь прошла вместе. Мой род жил чуть выше в горах. Я — рачинец. Наше родовое место называется Рача. Истоки реки Риони, знаете? Хванчкара? Когда я приезжаю в горы, все забываю, и возвращаться в

Тбилиси никогда не хочется. Потому я, как никто, понимаю, как трудно им было уезжать из этих мест.

Т.Иенсен. А вы не знаете, как они теперь в Израиле?

А.Рехвиашвили. В общем, кажется, довольны. Они и там стараются жить все вместе — одной общиной, хотя там, конечно же, это труднее, чем здесь. Но у них теперь и другая проблема — у них как бы две родины.

Несколько человек в тесной комнате разговаривают.

— На будущий год все уедут, трудно стало здесь — война идет, власти со своими делами никак не разберутся, им не до нас.

— А ты чего не уезжаешь?

— Жена больная, давление у нее.

— Я тоже уеду, что делать? Что было, ничего уже нет.

Седая старуха. Я только на Бога надеюсь. Только бы уехать и добраться до своей родины. Господь знает, как мне трудно уезжать, но я не дождусь, когда буду дышать воздухом своей родины.

Старуха за швейной машинкой. А я не уеду, нет, я не уеду. Лучше известность, чем неизвестность.

Т.Иенсен. Они вам говорили, почему *все* уезжают?

А.Рехвиашвили. Ну, это общая идея: к концу века все евреи должны собраться вместе. У них это какая-то мощная религиозная тяга. Я с ними все время шутил: как жалко, что хотя бы моя бабушка не еврейка, а то я бы поехал вместе с вами. Им тоже хотелось, чтобы я продолжал снимать фильм и в Израиле. Один знакомый киношник все советовал мне поехать вслед за ними и снимать их жизнь в Израиле. Но делать это даже ради поездки в святые места было нельзя. Просто нельзя. Здесь они жили в своем мире, а там все другое. И это было бы плохое кино — мол, вот как здесь и вот как там. Можно было сделать картину и эсхатологической. Но я решил вообще не касаться этой темы — что́ нас всех ждет к концу тысячелетия. Мне хотелось снять просто жизнь — как высшую форму бытия, как нечто прекрасное, и снять без примеси мистики, какой угодно идеологии. Поэтому даже идея спасения, возвращения была для меня сомнительна.

Т.Иенсен. Сама идея сомнительна?

А.Рехвиашвили. Нет, сомнительно было бы для меня снимать такую картину на этом материале. Хотя поначалу я даже думал назвать ее «Новый исход». Но это было бы слишком выспренне.

Старики на улице, разговаривают.

— Вот Одиссей тоже не был дома 18 лет, и никто его не узнал, кроме собаки, и она умерла от радости.

— Собака ничего не может высказать.

Проводы. Мужчины в сванках и грузинских кепках.

— Выпей на дорогу.

— Счастливого пути.

— Вместо меня поцелуй там всех наших.

Женщина с ребенком на руках. Собака смотрит из-под стола.

Раввин. Если кто обидит там вас, сообщите мне.

— Ну что вы, все так хорошо относятся к нашей семье.

— Смотрите, не забывайте нас.

— Разве это возможно?

Все целуются, прощаются. Женщина в выходном костюме осторожно моет холодной водой на улице стаканы из-под вина.

— Иди, благослови на дорогу или прокляни, только выпей!

Хозяин в последний раз открывает ворота, из которых выезжает «газик», и в последний раз закрывает их.

Прохожий на улице. Подождите, я позову своих, а то они не знают, что вы сегодня уезжаете.

Подсаживают старика с палочкой в машину. Женщины обнимаются со своими соседками, плачут.

Всё, уехали. Остальные расходятся.

Т.Иенсен. В ваших предыдущих игровых картинах тоже так или иначе возникала тема исхода, поисков утерянной родины. Особенно ярко это в «Пути домой» и в «Приближении».

А.Рехвиашвили. Да, есть такое. Вообще это какая-то тайна непонятная — поиск родины. В тех картинах я скорее имел в виду поиск самого себя. А «В треугольном круге» — это просто подстройка под реальность. Хотя в этом, видно, моя суть, раз я кружусь вокруг одной темы. Те, кто видел фильм, говорят, что это продолжение того, что я делал раньше, только на документальном материале. Но я всегда стараюсь исходить не из себя, а из жизни — и по смыслу, и по состоянию, и по ритму. То есть всегда исходить из реальности, которая вокруг меня. Хотя, конечно же, самое сложное — понять реальность. Поймешь ее хоть немножко, приблизишься к ней хоть на шаг — и как будто постоишь перед тайной.

Т.Иенсен. Герой вашего фильма «Путь домой», поэт, философ, мучается вопросом: «Горяч ли огонь? Холоден ли снег?»

А.Рехвиашвили. Вы даже помните?

Т.Иенсен. Это мой любимый фильм. И один из наиболее памятных вопросов, которые, услышанные на стороне, начинают жить в тебе *своей* жизнью. Ведь, как известно, задать правильный, *тот самый* вопрос — уже почти на него ответить. А в «Пути домой» вы пытаетесь найти наглядный ответ.

«Простой, деревянный скоблёный стол. Рассыпанная фасоль. Глиняный кувшин с молоком и старая книга — ветер из открытого окна переворачивает ее страницы...»

Умение *увидеть* простые, исконные вещи означает приблизиться к безусловной реальности, или, как вы говорите, «постоять перед тайной».

А.Рехвиашвили. Я не сторонник сложного декоративного убора для нашей души, который в нынешнем веке становится все более изощренным. Мне ближе греческое доплатоновское мироощущение. Ведь по сути, по природе своей мы остались теми же. Когда я был в Греции, то почувствовал, что оказался в центре какой-то родины, которая, видимо, в течение многих веков по-прежнему притягивает нас к себе.

Т.Иенсен. Все тот же *путь домой.*

А.Рехвиашвили. Да, для меня это путь к какому-то цельному миру, когда всё, что в нем существует, что видишь, что чувствуешь, взаимосвязано, а простые вещи рассматриваешь как части целого.

Старик открывает калитку, приглашает войти в дом.

— Идите, выпейте стаканчик моего вина. Жена, принеси стакан. Чисто натуральное вино, ни грамма сахара, один кишмиш.

— Я не пью.

— Пусть попробует твой друг и скажет, какое вино.

Опять старик читает книгу, старуха стирает.

Она говорит через забор:

— Заходите, угощайтесь черешней.

А.Рехвиашвили. Когда я снимал «В треугольном круге», я тоже исходил из такого цельного мироощущения, потому что люди живут все вместе, судьба каждого из них связана с этой общиной.

Т.Иенсен. В фильме есть эпизод, когда раввин у себя на крошечной грядке мотыжит землю и сажает какую-то зелень. И в том, как это снято, нет никакой многозначительности, все просто, буднично, естественно.

А.Рехвиашвили. Вы обратили на это внимание? Для меня это очень важно. Внешне такой незаметный, но значимый момент.

Т.Иенсен. Если бы такой эпизод снимал, скажем, Довженко, он бы снял неоглядное поле, на котором «раввин-пахарь» сажает ростки нового. Кто-то из этого сделал бы мистерию. Кто-то снял бы намеренно строго, со скрытым, но четко прослеживаемым пафосом. Вы же не просто прозаизируете пространство, вы его предельно сжимаете.

А.Рехвиашвили. Да, я специально ограничиваю пространство, чтобы окружающий мир выстраивался как бы в обратной перспективе — не *от* человека, а *к* человеку. Мне хотелось предельного совмещения человека со средой.

После «Пути домой» этот фильм самый для меня дорогой.

Т.Иенсен. А почему вы все-таки назвали его «В треугольном круге»? Как известно, Магендавид (шестиугольник, образованный из двух треугольников) — это щит Давида, символ неуничтожимости Израиля. Магендавид в круге — знак вечности. В еврейском народе всегда была жива вера, что он — действительно единственный сохранившийся из Древнего мира, даже лишенный своей земли, государства, армии — никогда не исчезнет. По христианской символике треугольник в круге означает всевидение, Божье око. Вы как-то соотносили эти символы?

А.Рехвиашвили. Помните в фильме — грузинский монастырь XII века, над входом в который выбиты три круга? В первом — шестиугольник. Во втором — крест. В третьем — пятиконечная звезда. И священник рассказывает, что первый знак символизирует добро. Третий — знак атеистов — зло. Средний — знак Христа — находится между добром и злом. А храм был построен во имя Преображения Господня, которым дьявол был побежден.

Гул заполненной людьми синагоги.

— Люди, мир вам. Господи, дай нам счастья.

Все молятся. Каждый сам по себе и все вместе. Лица, лица, лица замечательные.

За столом трое стариков. Пьют вино и говорят тосты.

— Наша вера держится на синагоге. Иначе народ превратился бы в скотов.

Рыженькая девушка прямо в камеру. Когда я вхожу в синагогу, то чувствую, что это какое-то святое, особое место. Когда я вижу, как молятся, во мне

возникает желание лучше следовать своей вере, соблюдать все праздники и субботу. Конечно же, я горжусь тем, что я еврейка.

Девушка постарше. Синагога помогает сохранить высокую духовность нашего народа.

Опять рыженькая. Когда я приеду в Израиль, уже не будет такого беспокойства, как сейчас. Конечно же, надо надеяться на будущее, но все зависит от Бога. Что он хочет, то и будет. Чем лучше мы будем сохранять свою веру, тем лучше. Страха у меня за будущее нет. Я слышала, что для еврея страх — самый большой грех. Не знаю, конечно, но у меня надежда на Бога.

А.Рехвиашвили. Не так давно я снимал духоборов, которые живут у нас в Восточной Грузии. Сейчас они уезжают в Тульскую область. И я хотел зафиксировать этот тоже уходящий мир. Когда у нас в Грузии начались события и из-за трудностей с бензином стало почти невозможно уехать, оставшиеся духоборы поселились в ста километрах от Тбилиси. А до этого они жили отдельной общиной. Прекрасные люди — милые, добрые, внимательные. Спокойные. Не ругаются, не пьют. Очень красивые внешне, здоровые. В свое время их из России выслали в плоскогорные районы Грузии, где очень холодно, суровые зимы и ничего не растет, одни голые камни. Царское правительство рассчитывало, что там они вымрут. Но духоборы своим трудолюбием пересилили эти условия. Они занимались животноводством и жили очень хорошо. Насколько я слышал, те, кто уехал, теперь жалеют. Считают, что Тульская область — дикий, отсталый край, что там нездоровая жизнь, пьянство, воровство. Некоторые уже вернулись обратно.

Т.Иенсен. Я знаю, что они сохранили уникальные песнопения.

А.Рехвиашвили. Да, потрясающие. И потом — они сохранили замечательный русский язык. Простые люди, крестьяне говорят на языке, на котором говорили в XIX веке. Я снял тогда одну женщину, словно пришедшую из прошлого века, снял ее одним длинным куском, чтобы можно было послушать чистую русскую крестьянскую речь.

Но у меня все-таки было к этому материалу отношение как к экзотике. Меня лично интересовали в основном связи духоборов с Львом Толстым, у которого, может быть, в чем-то наивная, упрощенная философия, но мне она очень близка. Вы знаете, что он весь свой гонорар за «Воскресение» отдал духоборам для их переселения? Существует версия, что когда он ушел из дому, то собирался именно к духоборам, или в Болгарию, или в Канаду. Сохранилась переписка Толстого с духоборами.

Т.Иенсен. А вам вообще близка русская культура?

А.Рехвиашвили. Да, конечно. Великая культура. Больше всего я люблю Гоголя. С удовольствием его перечитываю. Я ведь родился и вырос в Москве. На русской культуре вырос. И сначала узнал русский язык, а потом уже грузинский. Я окончил ВГИК в 1971 году. Знал Гену Шпаликова, Венечку Ерофеева, Зверева, весь этот подвальный андерграундный мир Москвы семидесятых.

Т.Иенсен. А вам никогда не хотелось снять что-нибудь «русское»?

А.Рехвиашвили. Когда-то я хотел снять «Три сестры».

Т.Иенсен. Тоже «исход»? «В Москву, в Москву...»

А.Рехвиашвили. Наверное.

Т.Иенсен. А не тянет вернуться на эту «первую родину»?

А.Рехвиашвили. Мне кажется, в нынешней ситуации, когда развелось так много жутких националистов, неудобно было бы мне — человеку уже со стороны — вмешиваться в русскую жизнь. Хотя, быть может, я ее по-прежнему хорошо чувствую. Когда ты берешь чужой материал и пытаешься в нем откровенно высказаться, то у многих людей чисто по-человечески возникает к тебе неприязнь, особенно если ты так называемое «лицо кавказской национальности». И ты, в свою очередь, не можешь сказать что-то такое, что с легкостью скажешь о своем народе. У нас в Грузии был очень симптоматичный случай с рассказом Астафьева. Лично я в нем не нашел ничего оскорбительного для грузин. Обыкновенные вещи, которые мы все время друг другу говорим про себя. И если бы этот рассказ написал грузинский писатель — ничего бы не произошло. Но тут поднялся такой мещанский вопль: мол, русский писатель поливает грязью грузин! У нас в Грузии живут люди многих национальностей. Но разве что грузин армянину и армянин грузину могут сказать друг другу в глаза то, что они друг о друге думают. Наверное, потому, что мы христиане и издавна считаем себя братьями. Вся наша жизнь связана, поэтому и ругаем мы друг друга за одним столом по-братски.

А здесь, в России, тоже, как и в Грузии, есть такая среда, и довольно большая, в которой будут так же повышенно реагировать, если инородец напишет правду. В общем, все это болезненные вещи.

Т.Иенсен. Я надеюсь, что не принадлежу к подобной среде, но мне тоже непросто (и само по себе это отвратительно) сказать, например, что Отар Иоселиани в последнем своем фильме «Охота на бабочек» снял, на мой взгляд, абсолютно бутафорский эпизод из московской жизни так, будто бы он ею никогда сам не жил. Хотя я уверена, дело здесь вовсе не в том, что Иоселиани грузин, а не русский.

А.Рехвиашвили. Да, я вас понимаю. Я, правда, не могу оценить с точки зрения искусства то, что вы сказали, так как фильма не видел.

Есть люди самоуверенные, есть просто циничные, которые везде себя чувствуют как рыбы в воде. Но это не по мне. Так что я в любом случае не решился бы снимать фильм о жизни, которой не живу.

Т.Иенсен. А как, по-вашему, почему сегодня во всем мире такой повышенный интерес к жизни так называемых коренных народов, к этнографическому кино?

А.Рехвиашвили. Ну, во-первых, по той причине, что раньше никто об этом ничего не знал. А во-вторых, потому что, по крайней мере в нашей стране, знание это возбранялось. Когда-то давным-давно я хотел было снять то, что называется этнографическим фильмом, но мне сказали — тема уж больно опасная со всеми вытекающими отсюда последствиями... Такая бессовестная была идеология и чудовищная пропаганда.

Вы знаете, я ничего более трагического, чем северный вагульский эпос, не читал. Трагедия маленьких угро-финских народов в нем слышна в каждом звуке, в каждом слове.

Т.Иенсен. Их насильственно оторвали от корней, от земли, от исконных промыслов. Сначала всё запрещали, потом подачками затыкали дыры, и во все времена только водки вдоволь. А теперь выяснилось, что организм северного человека, оленевода или охотника на морского зверя, не только не вырабатывает иммунитета к спиртному, но и вообще не приспособлен к европейской пище — ему вредны молоко, овощи, фрукты. Советская же власть, с одной стороны, всех уравнивала, с другой — всех разделяла.

А.Рехвиашвили. Вот-вот. Насколько я помню, в Советском Союзе всегда разделяли людей. Человек был не просто человек, а татарин, грузин, армянин, еврей, мордва...

Т.Иенсен. В Грузии такого нет?

А.Рехвиашвили. Нет, у нас считается чудовищным позором, если кто-то говорит: «этот курд», «этот ассириец». А в Москве сейчас просто какое-то звериное отношение к инородцам. И еврейская тема, при нынешнем антисемитизме, — настоящая пороховая бочка.

Т.Иенсен. А Грузия, насколько я знаю, антисемитизмом не страдает.

А.Рехвиашвили. Наоборот, у нас в народе очень большое уважение к евреям как к библейским людям. Надо сказать, к тем же немцам — тоже. Никто их фашистами не называет. Немецкая община у нас одна из достойных. Когда они стали уезжать, я тоже снимал о них фильм. Вообще у меня уже давно появилась эта идея — зафиксировать на пленку людей, оставляющих свою прежнюю жизнь.

Кладбище все в папоротниках и высоких травах. Возле одной могилы семья.

— Пришли к тебе, мать моя. Оставляем вас, уезжаем в Израиль.

Целуют гранитный памятник, на котором выбито изображение женщины во весь рост в грузинском наряде.

— Мать моя, отец мой, прошу простить нас. Прошу, чтобы мир был всюду — в Израиле и здесь. Отец, прошу, предстань пред Господом со своей Торой. Пусть будет мир пути нашему. Прощай, отец, прощай, мать.

— Хватит, хватит, пошли.

То же кладбище зимой. Молодой мужчина читает молитву над могилой.

— Как звали мать?

— Руфь.

— Скажи, что вы уезжаете, чтобы вы добрались благополучно, чтобы везде был мир.

— Сестра моя, мать моя, молитесь, чтобы везде был мир — и в Израиле, и в Грузии, и на всей Земле. Молитесь за потомков своих.

А.Рехвиашвили. Может быть, кто-нибудь из них вернется, то есть наверняка кто-то может вернуться, потому что жили они замечательно, в прекрасных домах, жили более двух тысяч лет, рядом с *такой* природой!

Т.Иенсен. Почему у вас в предыдущих фильмах природа почти самоценна? Высокие папоротники в финальном эпизоде убийства главного героя в «Грузинской хронике XIX века» — мне кажется, я просто знаю их. А «В треугольном круге» природа дана так скупо. Только дождь, снег, солнце и высокие горы над куполом синагоги, которая как бы собирает воедино всю окрестную жизнь.

А.Рехвиашвили. В «Грузинской хронике...» папоротник был частью человека или, может быть, наоборот. А здесь мне были важны живые реальные люди, когда человек есть человек.

Я никогда не думал, что буду снимать документальное кино. Осенью прошлого года

в Неоне я смотрел фильм Виктора Косаковского «Беловы». Это хорошее кино, но, мне кажется, его скорее можно расценивать как игровое, сделанное под документальное. Помоему, режиссер стремился не к документу, а к художественному развитию событий. В нем есть такой эпизод, когда героиня разговаривает с братом. Этот эпизод имеет четкое внутреннее развитие, он длится минут семь, идеально отлаженных по ритму. Сначала героиня просто слушает, потом смеется, потом плачет, а камера все укрупняет и укрупняет ее лицо. Потом героиня выходит в другую комнату и отсутствует ровно столько, сколько необходимо для этой сцены. Пауза выдержана (я всегда говорю, если пауза хоть на секунду длиннее, чем необходимо по внутреннему ритму, все — надо монтировать, иначе ощущается какая-то неорганизованность), потом героиня возвращается, начинает плясать, петь частушки... То есть это документальное кино, сделанное по принципу игрового. И очень хорошо сделанное, но, на мой взгляд, все же что-то мешает. Как будто пелена какая-то, которая отстраняет от реальной жизни.

Когда мы снимали «В треугольном круге», то очень много испортили пленки, так как никогда не знали, что сейчас должно произойти. На этом материале невозможно было что-нибудь построить, организовать. Только один раз во время свадьбы, когда жених и невеста выходили из синагоги, я попросил их задержаться, потому что не успевал перейти с камерой в нужную точку съемки. Остальное, все, что снято, — реальная жизнь, которая существовала сама по себе.

Наутро после свадьбы. Молодая жена делает хинкали. Тут же муж, свекровь, бабушка, сосед.

— А там, в Израиле, хорошая водка?

— Так себе, зато дешевая.

— В магазинах есть всё. Расфасованные фрукты и сладости.

С в е к р о в ь. А захочешь, можешь взять даже крылышко цыпленка.

Б а б у ш к а. Даже полкрылышка.

М у ж. А мне очень понравилась одежда.

С в е к р о в ь. Мы недавно приехали, а здесь холодновато.

М у ж. А там все по-русски говорят.

Приходят двое соседей.

— Дайте маленький топорик.

— И собаку тоже берешь с собой?

М у ж. Пока нет, брат потом привезет. Шуша — дворняжка из Казани, — пожалел, привез сюда.

А.Рехвиашвили. Абсолютно ничего не инсценировано, ничего не повторено. Мы просто повсюду ходили с оператором и снимали, что видели. Никто уже на нас никакого внимания не обращал. Мы все время были с камерой, и люди не знали, когда мы снимали, когда нет. Так что сама жизнь заставляла нас снимать то или это, подстраиваться под нее, отбирать, от чего-то на ходу отказываться. Самое трудное было потом организовывать отснятый материал, придавать ему собственный ход. Проще всего было бы сделать из него нечто лихое, ударное. Но мне хотелось передать текучесть времени, которая и есть жизнь. И по-моему, благодаря именно такой длине фильма на экране достигается атмосфера, в которой все эти события происходили в действительности.

Сейчас фильм идет 127 минут. Ни один нормальный человек на телевидении не отведет для показа такого материала столько времени. А мне ведь надо еще и деньги окупить, которые мне дали. При том, что монтаж видеофильма — очень дорогое удовольствие. Сама технология чудовищна. Когда монтируешь кино, что-то просто вырезаешь, а здесь, даже если хочешь поправить какой-то кадр в середине, должен все заново делать, вплоть до фонограммы. Однако тех людей, которые фильм финансировали, эти сложности мало интересуют, они думают — картина готова, и всё.

Трое мужчин возле «жигулей».

— Значит, пол гнилой? На такой машине не поедешь по горным дорогам.

— Да здесь ничего гнилого нет.

— А сколько это будет стоить?

— Тысяч двадцать. Мы уступим. Три тысячи сбавим.

— А если в долларах?

— Сто двадцать долларов.

— Если хочешь, могу в израильских шекелях.

— Нет, лучше в долларах.

Старики разговаривают на улице.

— Сейчас кооператоры миллион требуют.

— Если в Израиль поедешь, там тоже нет спокойствия.

— Там только пенсию дадут.

А.Рехвиашвили. Я хочу сделать три варианта. 120, 90 и 50 минут. Потому что надо мной, кроме денежного долга, висит еще и долг перед этими людьми, о которых я снял фильм и для которых чем он больше, тем лучше. И я хочу сначала не о деньгах беспокоиться, а увековечить память этих людей. Ведь фильм в первую очередь предназначался даже не историкам (про себя я его называю «археологические этюды»),

а им. И еще я делал фильм в память своей жены, которая два года как скончалась, поэтому он мне так дорог.

Полупустая синагога. Кто-то читает Тору:
— «И разделил Он людей, которые были с ним, на два лагеря. Первый лагерь примет на себя удар, а второй лагерь спасется».

Т.Иенсен. Вы всегда отказывались от интервью и вдруг согласились...

А.Рехвиашвили. Сейчас другое время. Раньше, если ты говорил, невозможно было не лгать. А традиции той же русской культуры, на которых все мы выросли, шли вразрез с этим. И каждый был вынужден на свой лад сопротивляться тому злу и несправедливости, которые порождала советская власть.

А сегодня то состояние, которое было раньше в наших фильмах, не хочется проецировать на совершенно другое время. Сейчас должны прийти совсем новые люди. И в каком-то смысле этот мой фильм — уже анахронизм. Мы все делали кино того времени, а сейчас оно изменилось, то есть изменилось время и соответственно должно измениться кино. И катастрофа для нас — «бывших» — не только в том, что нет денег снимать, а это как в семье, когда какое-то несчастье произошло, и душа другая стала... Выдумывать же мир в себе и переносить его на экран — в этом я смысла не вижу.

Я не очень люблю говорить о политике, но советская власть все изуродовала, уничтожила — и Грузию, и Россию. Сколько народов переселяли туда-сюда...

Т.Иенсен. Двадцать лет назад я была в Тушетии, это горная область, со всех сторон окруженная труднопроходимыми горными хребтами, откуда в свое время Сталин выселил всех до единого. Мы около месяца шли по горам, не встретив ни одного человека, только брошенные дома-крепости и огромные сторожевые башни, перекрывающие реки.

А.Рехвиашвили. Да, всех разбросали. А сейчас сколько погибло в Грузии людей — помните замечательного актера Левана Абашидзе, главного героя «Ступеней»? Он подорвался на гранате, которую сам же и бросил.

У меня в Абхазии жили три родственницы — им просто отрезали головы.

Сидят две девочки лет десяти.
— Хочешь ли ты увидеть своих двоюродных братьев и сестер?
— Да.
— Хочешь ли ты уехать?
— Да.
— А ты пойдешь там в армию?
— Нет.
— Тот, кто едет в Израиль, должен идти в армию. Значит, не пойдешь?
— Нет.
Вторая, постарше. А я во время войны пошла бы в армию. Я знаю, что убить врага, если он разоряет мою родину, — не грех.

А.Рехвиашвили. Идея государственности веками жила в Грузии. Но мы маленькая страна, и если Россия не даст нам волю —все вернется на круги своя. Хотя теперь уже, конечно, и Грузия — это не Грузия, и Россия — не Россия.

Т.Иенсен. А почему вы не уезжаете, ведь вам не раз предлагали снимать за границей?

А.Рехвиашвили. Я не сторонник уезжать ради какой-то другой жизни. Просто надо общими усилиями свой дом ремонтировать. Может быть, там все и замечательное, но чужое. Правда, я вообще не поклонник Запада. Там тоже свои беды. Здесь одна опасность, там другая. Я не очень ценю богатство как таковое. Так называемый мир сытой жизни, как ни крути, оглупляет человека. Лично для меня из всего, что я видел, самой замечательной оказалась жизнь этой еврейской общины которую я снял.

Раввин идет по улице мимо груды щебенки — кто-то что-то строит.
Раввин. У вас дело ко мне? Помощь какая нужна?
— Нет.
— Хорошо.

Раввин на ступенях синагоги читает молитву перед женихом и невестой. Звуки бубна. «Хуна» — обряд бракосочетания. Блюдо с хлебом и свечами.
— Счастья вам, много детей, изобилия.
Все танцуют под грузинскую музыку. Потом под «Шолом-Алейхем».

Т.Иенсен. А что бы вам хотелось снимать сейчас?

А.Рехвиашвили. Я бы хотел снять кино светлое и мудрое, без всякого трагизма.

Ханука. Праздничные одежды. На головах белые кипы и маленькие сванки. Выносят Тору. К ней прикладываются. Все молятся на разные голоса.
Слова молитвы накладываются на тихо падающий снег. Вдоль синего жестяного забора по проулку прошли две женщины, проехал велосипедист, собака пробежала...

Джеймс Клиффорд

«Чистый продукт» пошел вразнос

Культура во множественном числе

«Культура, — пишет американский антрополог Джим Клиффорд, — это очень скомпрометированная идея, без которой я пока не могу обойтись». Сейчас, в конце XX века — как, впрочем, и в конце прошлого, принято пророчествовать «гибель культуры». «Гибель культуры» стала общим местом, своего рода культурным клише. Но может ли культура погибнуть? Или может умереть только определенное ее понимание?

От древних культов до современного культуризма, от культивирования растений до инженерии человеческих душ, от культурной революции до дворцов культуры — история понятия «культура» и его однокоренных полна парадоксов и противоречий. Под знаменем культуры велись всевозможные войны — причем обе стороны защищали «культуру», только с разных точек зрения. Так, Осип Мандельштам тосковал по «мировой культуре», в то время как создавались парки культуры и отдыха и культпросветучилища. Гитлер боролся за чистоту арийской культуры, а антифашисты спасали культуру человечества. В современном американском языке к слову «культура» относятся с подозрением. Есть даже выражения: cultuh, в моем вольном переводе — «культура с придыханием», и culture-vulture (калчар-валчар) — культура-хищница — эти выражения пародируют культурные претензии, но и одновременно отражают определенный антиинтеллектуализм, свойственный даже американской интеллигенции. Не случайно, к лучшему или к худшему, министра культуры в Америке нет. Тем не менее есть множество non-profit organizations, организаций частных и государственных, которые основаны не на ценностях рынка, а на «гуманитарных ценностях». Они поддерживают «некоммерческое» искусство и культуру во всех ее разновидностях — авангардной, альтернативной, экспериментальной.

А во Франции, где культура — дело государственное, в языке тесно переплелись культура и мода (haute culture и haute couture — высокая культура и высокая мода). Поэт-модернист Стефан Малларме, певец вечной ссылки символического лебедя-знака (cygne/signe), был также издателем и автором журнала женской одежды «Последняя мода». Откуда же берет начало мода на культуру и когда она становится культом? Какое отношение между «культурой» и «цивилизацией», культурой и духовностью, культурой и национальным самосознанием, культурой с большой и с маленькой буквы, культурой во множественном числе и в единственном числе? Может быть, пора переименовать журнал «Искусство кино» в «Культуру кино»?

Слово «культура» возникает не как абстрактное существительное, а как определение процесса — культивирования, обживания, ухаживания, «одомашнивания» окружающего мира. В семнадцатом веке в Англии и в восемнадцатом — во Франции слово превращается в метафору и из органического мира переносится на человеческое общество. Культура и цивилизованность употребляются как синонимы, и им противопоставлены хаос, варварство, насилие, агрессия. Культивирование человека — это защитная реакция против столетий войны, бесправности и закоснелой иерархичности общества. Духовные искания, как и искания себя, из сферы религии переходят в сферу культуры. Постепенно развивается гражданское (или буквально: цивильное) общество (civil society). Культуру можно вырастить в себе — культурным не нужно родиться. Именно на этом основано «жизнетворчество» Ренессанса.

«Искусство» претерпевает похожие метаморфозы. Идея искусства в единственном числе и с большой буквы была бы непонятна человеку Ренессанса. Искусства существуют во множественном числе — искусства любить, есть, говорить, писать, рисовать, гулять, вести себя в обществе. Только в начале девятнадцатого века культура вновь возвращается к культу, к средневековому квазирелигиозному экстазу. Немецкие романтики восстают против просветительских идей цивилизации и общечеловеческого культивирования и предлагают идею «национальной культуры». Более того, культура противопоставляется «цивилизованности» как глубокое — поверхностному, подлинное — наносному, и при этом

Светлана Бойм — родилась в Ленинграде, училась в педагогическом институте им. Герцена, в настоящее время живет и работает в США, профессор Гарвардского университета. В «ИК» печатается впервые.

забывается многое в истории понятия «цивилизация», которое никогда не исключало духовность. У немецких романтиков культура связывается с душой нации и, позднее, с чистотой крови — понятия, прямо противоположные идеям просвещения.

В русской традиции культ культуры сыграл особую роль в создании национального самосознания. Белинский когда-то точно определил, что глубокие связи русского народа основаны не на классах или политике, а на русской литературе. «Русские», по определению Белинского, прежде всего читатели — читатели русских классиков. Еще Карамзин отмечал, что важно не то, что́ читает русская публика и какие идеи развивает, а то, ка́к она это делает, с каким особым полурелигиозным энтузиазмом, душевным пафосом и самоотдачей. Через 150 лет после Белинского новый критик русской культуры Дмитрий Александрович Пригов отметил, что в 1991 году погиб не только Советский Союз, погибла империя российской культуры, пришел конец целой литературно-центрической или культурно-центрической эпохи. Не будем пока сочинять оды на смерть русской культуры — даже концептуальные оды. Может быть, к лучшему или к худшему, — умерла не русская культура, а только определенное ее понимание с большой буквы и в единственном числе? Может быть, не стоит противопоставлять Культуру — хаосу, с одной стороны, и «мещанской цивилизации» (выражение Герцена и Бердяева) — с другой? Не Культура, а культуры во множественном числе, которые одновременно отражают глубинные структуры и мифы данного общества и его многоголосицу, противостоят теперь «национальной культуре» в единственном числе (по модели немецких романтиков).

В этом отношении старое и весьма тривиализованное противопоставление «Россия — Запад» не способствует, а скорее препятствует изучению сложных межкультурных связей. Борис Гройс написал в одной из своих статей в «Искусстве кино», что Россия была подсознанием Запада. Но, по-моему, другая сторона этого кровосмесительного романа еще более интересна: на самом деле, Запад был «супер-эго», супер «Я» России. «Запад» как единый культурный монолит был миражом русского сознания. Этот мифический «Запад» существовал только в России. Многообразие культур и субкультур, взаимовлияний и влияний «Востока» в странах, расположенных к западу от границ Российской империи, долгое время оставалось за пределами интересов российской интеллигенции, часто предпочитавшей бороться или преклоняться перед «западными» идолами, made in Russia. Для того чтобы попытаться понять, что такое культура во множественном числе, нужно переосмыслить понятия культурных границ и взаимодействий и уйти от максималистских формулировок — «я или Бог, или никто», «кто не с нами, тот против нас», «Россия — Запад» и от прочих соблазнительных предложений романтического самообмана.

Слово «культурология», часто употребляющееся в России, в современных западных исследованиях культуры практически не используется, и вместо этого употребляется легкое — «cultural studies». «Логос» культурологии, ее научный пафос и рациональность — определенный западный рационализм — это именно то, чего новая недисциплинированная гуманитарная дисциплина хочет избежать. Cultural studies — это самокритика западной интеллигенции. Это тот самый (не дикий) «Запад», который очень мало известен в России. Cultural studies несет не культ западной культуры, а терпеливое вслушивание в культурную разноголосицу настоящего. Cultural studies берут начало в критике колониализма и имперского сознания (самими же постимперскими или постколониальными критиками — на примере Англии, Франции и Америки).

«Чистый продукт» пошел вразнос» — эта фраза из стихотворения Уильяма Карлоса Уильямса стала своего рода эпиграфом к работе Клиффорда и его коллег — «новых антропологов». Не поиски «чистоты» (крови, жанра, культуры, природы), чистоты, которая существует либо в далеком прошлом, либо в далеком будущем, но всегда избегает настоящего, а попытка разобраться в сложностях и неиспользованных потенциях настоящего. Cultural studies не поют лебединую песню высокой и чистой «национальной культуре», не сочиняют элегии на ее смерть. Элегический жанр им не свойствен. Здесь нет ностальгии по золотому веку или по той или иной мифической земле, «которую мы потеряли» (и слава Богу, хотелось бы потерять и сусальность). Здесь ностальгия перемешивается с иронией, пафос с юмором, критика с самокритикой. Среди тем и материалов, изучаемых критиками культуры, — массовая, популярная, провинциальная и городская культура, народная культура, культура «транснациональных» туристов, эмигрантов, космополитов в постколониальном мире, мифы кино и телевидения, женское восприятие, телесность и виртуальная реальность (virtual reality), и культурная непереводимость эмоций, и «перевод» электронных медиа в новые культурные контексты новых систем коммуникаций, и т.д.

Эта антипрограммная программа культурных изучений — не чисто интеллектуальный проект. Цель его, по выражению Джима Клиффорда, «вмешательство в перемешанном

мире», будь то сюрреалистический акт или ответственная интеллектуальная и социальная позиция. Даже в меняющихся позициях и описаниях гибридных культур на первый план выдвигаются многослойные и сложные «структуры власти» (power structures), уделяется внимание медиа, тексту законов и риторике судебных процессов, риторике телевидения и кино, манипуляциям культурными, национальными и сексуальными стереотипами, созданию двойного сознания.

Сейчас в гуманитарных науках на Западе вообще происходит определенный переворот. Прошло время как максимальной автономизации областей знаний (когда самоутверждались такие новые науки, как лингвистика, история, социология, антропология, литературоведение), так и поисков единого метаязыка, универсальной методологической модели — будь то модель метафизическая, математическая, статистическая, экономическая, семиотическая или психоаналитическая. Самоутверждение такого авторитарного языка, единой и единственной научной правды, подвергается сомнению. Возврат к проблемам культуры, в широком смысле слова, и в политических, и в гуманитарных областях — это попытка соединить теорию и практику, телесность и рациональность, идеологию и мифологию и не отрекаться от сложных реалий современного мира. Cultural studies уходят от оппозиции культуры и цивилизации и отнюдь не безоговорочно защищают «общечеловеческие» (читай — европейские) идеалы. «Европоцентризм» или «американизация человеческой души» (термин взят мной у Сергея Третьякова — чтобы показать парадоксы межкультурных связей) не являются идеалом для подражания.

Что касается проблемы эстетического, трансцендентального, то она ставится в широком контексте и не сводится исключительно к каноническому искусству с большой буквы. При этом «этнографическое» понимание культуры и эстетическое не всегда противоположны. Например, Дж. Клиффорд увлекается «сюрреалистической этнографией», подвергает этнографическому анализу писания этнографов и даже занимается «самоэтнографией».

Изучение «другой» культуры, сравнительный анализ культур приобретают особый смысл. «Другой» в этом случае — не только экзотический житель тропических островов или чукча из Заполярья, которого цивилизованный этнограф «одомашнивает» и «окультуривает» своим научным описанием. Границы «Я» и «другого» подвижны. Новая этнография самокритична и ищет «другого» в самом себе. Слово «этнография», где «этнос» означает «язычник», меняет свой смысл. «Язычник» (или человек другой национальности, другого культурного опыта, беженец, иностранец, странник) открывается в себе самом.

Cultural studies включают эссе, автобиографию и литературу и являются пограничной, междисциплинарной областью знаний. Но это не романтически экзальтированное эссе, а эссе, пришедшее после, а не до структурного и научного подхода. Это жанр, в котором «грани и перегородки» дисциплин, наук и классификаций не разрушаются в романтическом беспорядке, а переписываются, подвергаются сомнению. Пограничное пространство cultural studies — это не нейтральная сторона, где растут цветы необычайной красоты, как пел когда-то «бескультурный» мученик русской культуры Владимир Высоцкий. Скорее, это гибридное пространство — чудовищной современной эклектики и разноголосицы. Или, вернее, она чудовищна только для мечтательных героев чистых миров и утопий. Итак, гибриды, нечистые продукты, смешение кровей и идей, сожительство культур, сопричастность, попытка понять другого и услышать другого в самом себе, удивиться... Не это ли определяет нашу современную ситуацию?

Надеемся, что цикл публикаций по современной культурологии, который открывают в этом номере фрагменты из книги известного теоретика культура, антрополога, директора Центра исследований культуры Калифорнийского университета Джеймса Клиффорда, поможет переосмыслить современную русскую ситуацию, вступить в международный диалог культур, критически оценить теории, поставив их в контекст русского исторического опыта, и переосмыслить русский опыт с разных точек зрения, не сводя его к простым романтическим оппозициям — быта и бытия, культуры и цивилизации, правды и лжи и т.д. Может быть, русская культура так же эклектична, гибридна и разноголосна, как все развитые культуры Запада и Востока?

...Приобретя около музея Ленина «Закат Европы» позднего немецкого романтика-самоучки Освальда Шпенглера (популярность которого давно закатилась на его родине, но возродилась в России), я подумала, что не стоит сейчас писать картин заката в плакатно-лиловых тонах. Они так же трафаретны, как и картины восходов.

Светлана Бойм

Году примерно в 20-м в пригороде Нью-Йорка (штат Нью-Джерси) некий молодой доктор написал стихотворение о девушке, которой дал имя Элси. Он увидел ее за работой не то в кухне, не то в прачечной, за стиркой или за купанием детей. В девушке было нечто, сразу приковавшее к себе его внимание. В одном видении сошлось все, чем жил он сам: его семья, начало карьеры, врачебное искусство, весь окружающий мир, в одно мгновение вихрем поднятый на дыбы.

Стихотворение Уильяма Карлоса Уильямса, рожденное роем ассоциаций, начиналось ставшим впоследствии знаменитым утверждением:

Чистый продукт Америки
пошел вразнос —

А дальше без всякой передышки:

горцы Кентукки
или с холмов северного
Джерси
с его укромными озерами и
долинами, с его глухонемыми, ворьем
старинными именами
и свободными нравами
черт знает что за парнями
что тянут дороги
из одной только страсти к скитальчеству
и чумазыми юнцами
барахтающимися в грязной жиже
неделю напролет
чтобы в субботу под вечер
вырядиться
с шиком
не снившимся
деревенщинам —
в пестрые тряпки
на беду какой-нибудь
девушке уступающей им
с немой дрожью
в зарослях калины
или под вишней
от неизъяснимой тоски
если не взбунтуется
вдруг
капля индейской крови
от которой родится отчаянье
ужас вечного плена
немощи и умирания
так что покажется
посланцем небес
вербовщик
пристраивающий эту девушку на работу
в затерянный где-то в провинции
дом —
и вот в семействе некоего доктора
какая-то Элси
по локти в воде
открывает нам глаза на самих себя
ее рыхлые бедра
и пышные груди
увешанные дешевыми
безделушками
обращены к взорам
богатых молодчиков с томными глазами

А дальше следуют гневные строки, резко меняющие тональность:

как будто земля у нас под ногами
всего лишь
экскремент, низвергшийся с небес
а сами мы выродившиеся узники
обреченные на голодную смерть
если не пожелаем питаться грязью
мечтающие в душе
о цветущих лугах
где бродят благородные олени
в душной сентябрьской жаре
мы чувствуем этот
распад
и только
случайные блики
былого скользят
и некому
свидетельствовать
и некому сесть за руль автомобиля[1].

Эти строки появились вслед за его дадаистским трактатом о природе фантазии «Весна и все остальное» (1923). Мне хотелось бы поставить их эпиграфом к нижеследующему тексту в качестве своеобразной постановки вопроса о кризисе культуры в его современном этнографическом выражении. Как раз оба эти аспекта сочетаются в стихотворении Уильямса, который, обратившись к картине неких почвенных нравов, предсказал отрыв от корней и страсть к перемене мест, ставшие нашей всеобщей судьбой. «Элси» является знаком одновременно местного культурного слома и коллективного будущего. Для Уильямса ее история неизбежно оказывается и его собственной историей, историей каждого из нас. Глядя на ее рыхлые бедра и пышные груди, он видит глобальный распад. Гибель прекрасного, естественного. Своего рода вселенское смешение кровей, видимый образ истории, идущей вразнос, теряющей связь.

Чувство утрачиваемой аутентичности, разрушающейся под натиском «нового времени» сущностности, генетической общности — не ново. Реймонд Уильямс («Страна и город», 1973) называет его глубинным и повторяющимся. На протяжении тысячелетий

James Clifford. The Predicament of Culture: Twentieth-Century, Ethnography, Literature and Art. («Культура в затруднительном положении: этнография, литература и искусство XX века»). Harvard Univ. Press, Camb., 1988.

[1] Подстрочный перевод.

происходившие перемены вызывали ощущение беспорядка; «чистый продукт» неизменно терял свою невинность. Но с образом Элси в этом ощущении наметился новый поворот. К 20-м годам приобрел зримые очертания поистине глобальный масштаб культурных связей и рассоединений: некогда замкнутые сообщества сближаются и перемешиваются в больших городах и пригородных поселениях — в иммигрантских коммунах Нью-Джерси, мультикультурных образованиях типа Буэнос-Айреса, в предместьях Иоганнесбурга. Нас, кто сидит в автомобиле, за руль которого некому сесть, становится все больше и больше. Уильям Карлос Уильямс сожалеет о «чистых продуктах» Америки, как «этнографический модернист» ищет всеобщее в частном, универсальное в единичном. Но известное предпочтение им американской (а не литературной английской) речи, поэзия, основанная на местном говоре, естественнонаучное (докторское) мировоззрение не отрезают его от общечеловеческого контекста. Он в достаточной мере космополитичен, чтобы успешно балансировать между привязанностью к «своему» и открывающимися возможностями.

Элси вносит разлад в его картину мира, ибо само ее существование свидетельствует о некоей исторической неопределенности, подрывающей модернистскую позицию доктора-поэта[2].

Его реакция на беспорядок, который она репрезентирует, сложна и амбивалентна. Если следующие исконным традициям «чистые продукты» сеют вседозволенность и бессмысленность, ностальгия лишается своего предмета. Пути назад нет, апеллировать не к чему. Здесь, как и в других своих сочинениях, Уильямс не впадает в пасторальные почвеннические иллюзии, свойственные либералам 20-х годов, о собирании и сохранении патриархальной культуры в некоем укромном уголке где-нибудь в Аппалачах. Подобное консервирование в лучшем случае могло бы придать «единицам хранения» искусственно очищенный, эстетизированный вид. Уильямс не поддается и другим искушениям противостояния безумию истории. Он не пытается обратить Элси и весь идиотизм деревенской жизни на путь прогрессивной технической эволюции. Раз уж «некому сесть за руль», он симпатизирует ей и проникается ее судьбой. Но Уильямс не страшится исчезновения традиций в условиях культурной энтропии, по поводу которого стенают пророки культурного обезличивания, оплакивающие погибшие «тропики», где обитает «естественный человек». Напротив, он утверждает, что в любом случае пропадает не все — нам в наследство остаются некие «блики былого».

Пафос сокрушительной неизбежности — лишь одна из красок в образе Элси, который может прочитываться и в других вариантах. Эта проблематичная фигура с ее «каплей индейской крови» и рыхлыми формами в своей нечеткости замещает целые маргинализованные западной буржуазной культурой группы: «аборигенов», женщин, бедноту. Во взгляде поэта скользят агрессивность, любопытство, сочувствие и желание. Элси возбуждает сложные чувства. Женское, по-видимому, смуглое тело в очередной раз служит объектом вожделения, отвращения, символического обладания. Элси — объект внимания состоятельных мужчин. Это беспорядочное существо неясного происхождения, движущееся неизвестно куда. Уильямс относится к ней с ожесточенной и мрачной симпатией — и опрокидывает свои чувства на всю современную историю. Личная жизнь Элси вырастает до символа всеобщей истории; тропка, проложенная ею через чужую кухню, теряется в неизвестности. Она, Уильямс — все мы оказываемся пленниками современности, из которой нет хода.

Нечто похожее происходит всегда, когда маргинальные народы вступают в историческое или этнографическое пространство, которое очерчено рамками западного сознания. При вхождении в «современный мир» их определенность, аутентичность стремительно размывается. Сметенные ветрами, дующими на территории Запада, а также и других технологически развитых обществ, эти внезапно оказавшиеся «отсталыми» народы уже не рисуют себе какого-то уникального будущего. Их отличают — порождения традиционного прошлого, наследие предков, перед которым лишь два пути: либо сопротивление натиску окружающего мира, либо отступление. Возникнуть вновь этим отличиям не суждено.

Мне, однако, хотелось бы обратить внимание не только на неизбежность опасностей, которым якобы подвергаются «чистые продукты», обреченные на смешение с другими, но на те «блики», которые оставляют индивидуальные судьбы, подобные судьбе

---

[2] Образ Элси вносит коррективы и в литературную традицию. В западной литературе слуги всегда олицетворяли «народ» — низшие классы и другие народности. Эти «одомашненные» маргиналы коллективного буржуазного сознания обеспечивали ложные эпифании, сцены узнавания, счастливые концовки и невероятные развязки (*прим. автора*).

Элси. Речь, таким образом, пойдет о пространстве, предусмотренном для прокладывания в нем тропок через современность. Что такое эти «блики прошлого»? Затухающие искры или зачатки нового?

«Сочинять — значит изобретать не идеи, а вещи» — такова сквозная мысль «Весны и всего остального». Будущее человечества предстает здесь не как простое развитие настоящего, а как порождение творческой фантазии. Однако всякий раз, когда возникает новая реальность поэтического происхождения, встают вопросы геополитического порядка: чья реальность имеется в виду? Чей это новый мир? Откуда, наконец, доносятся слова о Земле, которая будто «экскремент, низвергшийся с небес»?

И люди, и вещи срываются со своих мест. Доктор-поэт-пахарь Уильямс наблюдает за иммигрантами, поселившимися в Нью-Джерси, приглядывается и прислушивается к рабочим, женщинам, которые рожают детей, к прыщавым подросткам, душевнобольным. Их судьбы, воплощенные в словах, воспринятых привилегированным членом общества, приобретают поэтичный смысл и познавательный характер. Уильямс беспрепятственно входит в дома своих пациентов, сохраняя санитарно-эстетическую дистанцию (что подчас удается с трудом). Свидание с Элси иного рода: аутсайдер вторгается внутрь буржуазного домашнего пространства. Элси никак не удержишь на расстоянии.

Это вторжение неоднозначной персоны сомнительного происхождения предвосхищает события, которые заявят о себе только после Второй мировой войны, когда колониальные отношения вошли в новую стадию противоборства. После 1950 года народы, о которых доселе поступала информация лишь от западных этнографов, наместников и миссионеров, начали говорить и действовать на мировой арене самостоятельно. Становилось все труднее удерживать их на своих традиционных местах. Отличные от западных формы жизни, обреченные судьбой влиться в «современный мир», растворяли свои отличия, причем каждая по-своему. В свете этих событий Элси воспринимается уже иначе.

Освободившись от обаяния пафоса, который несет с собой стихотворение Уильямса, мы не можем не задаться вопросом: что станется с этой девушкой после того, как она покинет кухню Уильяма Карлоса Уильямса? Может быть, она должна символизировать жизненный тупик? Что она собой олицетворяет? Как женщина: ее рыхлое тело — символ ли это неудачливости, потерянности в мире, где господствует мужской взгляд, или же это образ мощной, властительной, бесформенной женщины, альтернатива сексистским представлениям о красоте? Как «нечистый продукт»: что это — смесь унаследованных признаков, потерянная душа, либо новая персона-гибрид, еще не дошедшая до той степени «одомашненности», как обитатели тех загородных домов, через которые она проходит? Как американская индианка: Элси — последняя из упорствующих в своей этнической принадлежности представителей племени тускароров, которые, согласно традиции, селились на холмах Рамапу на севере штата Нью-Джерси, или же она олицетворяет прошлое коренных американцев, оказавшихся в неожиданном для них будущем? (В последнее десятилетие группа земляков Элси, называющих себя племенем рамапу, активно манифестировала свою индейскую принадлежность.) Если иметь все это в виду, ассимиляция символической служанки в общей судьбе народов уже не представляется однозначной.

«Элси», прочитываемая в контексте истории конца XX века, видится и более специфичной, и менее определенной. Ее возможное будущее бросает вызов западным проектам современности. Она еще остается молчащей фигурой, но ее тревожащее присутствие ощутимо. Безвозвратно ушло то время, когда привилегированные сообщества «озвучивали» чужую историю, не опасаясь возражений. «Великая максима Б.Кроче, гласящая, что вся история — это история современная, не означает, что вся история — это *наша* история», — пишет Джеймисон. На фоне противоборства с господствующими пока описаниями идентичности в принятых на Западе формах, политический аспект истории неизбежно обнаруживает свою случайность. Джульет Митчел, например, пишет в книге «Женщины. Самая долгая революция» (1984): «Вряд ли мы можем называться людьми без приобщения к истории, что, в частности, означает для нас историю жизни мужчин и женщин в эпоху капитализма». Нет, нам никак не удается «сесть за руль».

Одна из возможных ипостасей Элси связана с ее «каплей индейской крови». Осенью 1977 года в Бостонском федеральном суде потомкам индейцев вампаноа, обитающих в Мэшпи, «индейском городе мыса Код», было предложено доказать свою идентичность, подтвердить свое постоянное племенное существование начиная с XVII века, чтобы получить в распоряжение местные пустоши. Однако жизнь в Мэшпи радикальнейшим

образом переменилась с момента первых контактов между английскими отцами-пилигримами и аборигенами-индейцами. Могли ли истцы 1977 года быть «теми же самыми» индейцами? Не являлись ли они всего лишь группой индивидов с той или иной долей примеси крови их американских предков? И если они отличались от соседей, в чем выражалось их «аборигенное» отличие? В течение долгих слушаний изучалась их жизнь в Мэшпи. Профессиональные историки, антропологи, социологи выступали в качестве экспертов. Горькая судьба новоанглийских индейцев описывалась в тончайших деталях и страстно обсуждалась. В ходе дискуссий подверглись анализу сами понятия: «племя», «культура», «идентичность», «ассимиляция», «этничность», «политика» и «община». Почти все 40 заседаний я провел в зале суда, внимательно слушая и записывая.

Мне показалось, что процесс — не затрагивая его политическую сторону — был важным экспериментом в области межкультурной трансляции. Современные индейцы, говорившие с характерным новоанглийским акцентом о своем национальном духе, должны были убедить большое жюри в собственной аутентичности. Процесс перевода чреват двусмысленностями; все культурные границы казались размытыми либо сдвинутыми. Процесс поднял далеко выходящие за рамки конкретного казуса вопросы о способах культурной интерпретации, скрытых структурах целостности, стилях дистанцирования, путях исторического развития.

Я начал видеть эти проблемы как симптомы кризиса постколониализма, как кризис этнографической власти. Наиболее остро этот кризис ощущается на Западе, но носит он глобальный характер. Кто вообще властен судить о групповой аутентичности или идентичности? Каковы основные элементы и границы культуры? Каким образом сталкиваются и находят общий язык в изучении этнографии, в путешествиях, в межэтническом общении? Каким языком описания следует пользоваться для рассмотрения развития изменений и утрат в местных этнических конфликтах? Во время упомянутого процесса все эти вопросы внезапно актуализировались, далеко выйдя за рамки академического интереса. <...>

Попадая в мир, пронизанный взаимосвязями, человек всегда, хотя и в разной степени, оказывается «неаутентичным»: провисает «между культур», носителями которых являются другие. Поскольку дискурс в глобальных властных системах вырабатывается vis avis, чувство различия или отличия не укладывается в континуум одной культуры или традиции. Идентичность конъюнктурна, она не является чем-то сущностно неизменным. <...>

Наш век стал свидетелем невиданного развития мобильности во всех ее видах, включая туризм, рабочую миграцию, иммиграционные процессы, переселение из сельскохозяйственных местностей в города. Все больше и больше людей начинает «жить на колесах», «в воздухе». На всех шести континентах можно найти иностранные популяции, смешивающиеся с коренным или иным населением зачастую весьма причудливым образом. «Экзотика» стала частью нашего повседневного быта. На всей планете не осталось даже самых отдаленных мест, где не ощущалось бы присутствие «современности», продуктов деятельности власти и масс-медиа. Старая топография и опыт путешествия ушли в прошлое. Теперь уже никто не покинет дом в надежде испытать нечто новое, оказаться в новом для себя пространстве и времени. Необычное, «экзотическое» можно найти в ближайшем соседстве, а на краю света вдруг встречаешь до боли знакомое. «Ориентация» уступила место дис-«ориентации». И этнография XX века не является более деятельностью по интерпретации отличного, как толкование чуждых форм жизни. Она выступает в виде серии диалогов, импозиций и интенций. Культурное различие перестает быть экзотичным, «другим» по преимуществу; отношение «Я и другие» принадлежит сфере власти и риторики, но не имеет сущностного наполнения. Пересматривается вся система эскпектаций по поводу аутентичности в культуре и искусстве.

Новые отношения этнографической переорганизации с особой ясностью зафиксировались в работах Виктора Сегалена и Мишеля Лейриса. Они полностью отрешились от тех форм, в которые некогда воплощался опыт путешествий, где «дом» и «заграница», «Я» и «другие», «примитивное» и «цивилизованное» образовывали оппозиционно-дихотомические пары. Описанию экзотики и ее тайн они предпочитают простое описание ландшафтов, обычаев и языков. Акцент их внимания — повсеместные и сложные контакты. По словам Сегалена, новый путешественник выражает «не видение свое, а через непосредственный трансфер (перенос) доносит эхо собственного присутствия». Китай становится нашим аллегорическим зеркалом. Поле исследований Лейриса — «призрак Африки» — подталкивает его к нелицеприятной автоэтнографии, то есть акту описа-

ния своего существования в контексте воспоминаний, снов, политических событий, повседневной жизни.

Идентичности XX столетия уже не предполагают преемственности культур и традиций. Везде индивиды и группы импровизируют перформансы на темы прошлого, воссоздаваемого лишь по памяти, привлекая разных посредников, используя чужие символы и языки. Эта фрагментарность часто изображается как синдром культурной деградации, наиболее красноречиво описанной Клодом Леви-Строссом в его «Печальных тропиках» (1955). В нарисованной Леви-Строссом глобальной картине подчеркивается процесс исчезновения аутентичных культурных отличий под натиском наступающей культуры потребления. В лучшем случае они сохраняются в виде коллекционных предметов «искусства» или «фольклора». Описывая культурную энтропию и масштабы утрат, Леви-Стросс констатирует горькую неизбежность. Но его концепция слишком «аккуратна» и предполагает внушающую большие сомнения европоцентристскую позицию обзора, имеющую в виду выход к унифицированной человеческой истории, подводящей итог и навеки запечатлевающей в памяти все «локальные» мировые истории. Наряду с этим описанием прогрессирующей монокультурности можно указать на возможность иного видения судеб культуры под условным названием — «карибское». Я имею в виду концепцию неологиста Эме Сезэра, где органическая культура рассматривается как творческий процесс или «креолизация» «интеркультуры». Здесь обрубаются и заново соединяются корни традиций, в которые вплетаются коллективные символы, заимствованные из внешних влияний. Сезэр рассматривает культуру и идентичность как творческий и постоянно развивающийся процесс. Наследие прошлого, укорененность в традиционных исторических сюжетах уже не играют роли; жизнеспособность культуры поддерживается за счет внешних прививок и напылений.

«Грязь», которую захватнический Запад, согласно разочарованному путешественнику «Печальных тропиков», швырнул в лицо мировых сообществ, — всего лишь сырая материя, удобрение, подготавливающее почву для нового порядка установления различий. Тем не менее это все-таки грязь. Нынешние культурные контакты не следует романтизировать — нельзя не замечать следов имперского насилия и обновляющихся форм неоколониального господства. История стран Карибского бассейна, в которой Сезэр выявляет стратегию «негритюда», — это история деградации, приспособления, насилия и заблокированных возможностей. Но вместе с тем — это история бунтарства, синкретизма и творчества. Такой двойственный характер истории является причиной неопределенности и открытости будущего. И у нас пока нет такого способа описания, в котором примирились бы трагические и комические сюжеты истории мировой культуры.

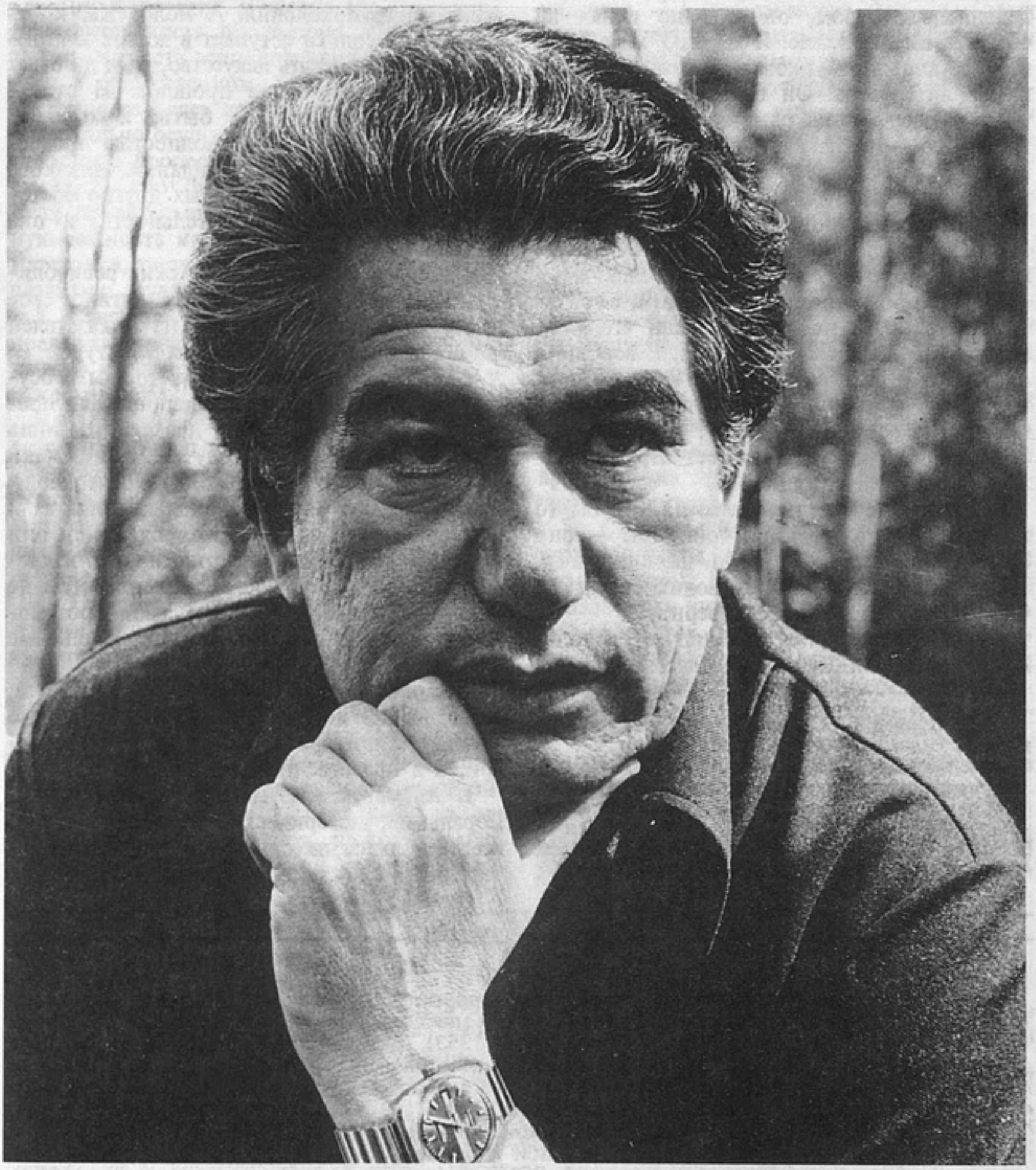
<...> Современная история этнографических процессов освещается с двух крайних позиций — с точки зрения всеобщей гомогенизации или разрушения, созидания или гибели. В определенных случаях обе точки зрения одинаково адекватны, и ни одна не может претендовать на исключительность, на всеохватность гегелевского толка. Повсюду в мире можно наблюдать, как разрушаются одни различия и возникают новые, причем новые идентичности и иерархии различий заставляют вспомнить скорее образ уильямсовской Элси, нежели «исчезающих» американских индейцев. История конкретных различий требует для описания более тонкого инструментария, и единой модели для этой цели не существует. <...>

Перевод с английского Н. Цыркун

Чингиз Айтматов:

«Мы не можем изменить ход событий»

Интервью ведет Елена Стишова



Чингиз Айтматов. Вы напомнили мне о журнале «Искусство кино», и я как бы снова увидел свою прошлую жизнь через призму этого журнала. Не потому, что я там часто выступал, нет, это было редко. И дело не в этом. В начале 90-х годов я из Москвы привозил этот журнал в Киргизию и многое для себя там находил. Потом я оказался за пределами страны, и журнал выпал из круга моего чтения. Тем не менее даже в те времена, когда журнал был ориентирован определенным образом, он активно влиял на общественное мнение. Я хорошо знал Евгения Даниловича Суркова[1] — и как человека, и как литератора. Он был противоречив в ряде случаев. Когда однажды он приехал в Киргизию — в тот раз на заседании секретарей ЦК обсуждался вопрос развития кинематографа в республике, — я почувствовал, как быстро он определил свою позицию согласно официальной. Потом вышел и разъяснил мне, почему это было необходимо.

Я бы не стал вспоминать об этом, если бы его достоинства не пересиливали его конформистский способ поведения. Я вообще к прошлому отношусь спокойно — в том плане, что не предаю его проклятью, как делают многие собратья по перу: мол, все, что было до 90-х годов, не имеет никакой самостоятельной ценности.

Я с этим не совсем согласен. Как бы то ни было, советское кино той поры — оно было самодостаточно. Если не ошибаюсь, свыше 150 фильмов производилось в год? Сейчас гораздо меньше, наверное?

Елена Стишова. Нет, не меньше. Вот только сейчас Армен Медведев[2] огласил цифру: в прошлом году в одной России было выпущено 136 фильмов. Резкое падение кинопроизводства прогнозируют в новом году. А в позапрошлом году наснимали что-то около пятисот картин. Как в Индии. Что же до отношения к нашему близкому прошлому, то, по моему ощущению, вектор поменялся. Начинается реабилитация той реальности, которую мы все коллективно предали.

Ч. Айтматов. Я думаю, этот процесс коснется самосознания и самочувствия прежде всего моего поколения. А молодежь, которая только-только вступает в жизнь и которой предстоит делать искусство, вряд ли будет оглядываться на наше прошлое. И это, с одной стороны, может быть, и хорошо. Молодежь свободна, она полностью предоставлена себе. Никаких назиданий, никакого контроля. Вообще у молодых другие обстоятельства, другая действительность, и она диктует свои условия.

Например, в бывших советских республиках игровое кино почти прекратило свое существование. И это один из показателей катастрофического положения культуры.

В чем главная причина катастрофы? Государство, которое прежде субсидировало постановку фильмов, сейчас делает это лишь частично и от случая к случаю. Художники сами должны крутиться, чтобы найти деньги на постановку. Так что молодые целиком и полностью зависят от самих себя. В чем они выиграли по сравнению с нами — они свободны от идеологического давления. Тем не менее у них свои трудности, свои противоречия и даже, быть может, непреодолимые ситуации.

Е. Стишова. Экономика — это, конечно, серьезно. Но нет ли у вас впечатления, что главные наши драмы лежат не в финансовой, а в нравственной сфере?

Ч. Айтматов. Разумеется. Нравственные, моральные, исторические ценности — они всегда должны находиться в духовном обороте, быть в постоянном движении. Вне этой

---

[1] Е.Д. Сурков был главным редактором «Искусство кино» в 1968—1982 годах.

[2] А.Н. Медведев, председатель Роскомкино, огласил эту цифру на пресс-конференции Российской делегации в Берлине на Международном кинофестивале в феврале 1994 года. Там же, в Берлине, было записано интервью с Чингизом Айтматовым — членом жюри Берлинале-94.

Досье «ИК»

Айтматов Чингиз Торекулович — прозаик, кинодраматург, переводчик. Родился 12 декабря 1928 года в кишлаке Шекер Кировского района Таласской области Киргизской ССР. Окончил Киргизский сельскохозяйственный институт (1953), работал зоотехником. Литературную деятельность начал в 1952 году. Член Союза писателей с 1956 года. Окончил Высшие литературные курсы (1958). Народный писатель Киргизской ССР (1968). Академик АН Киргизской ССР (1974). Герой Социалистичесого Труда (1978). Депутат Верховного Совета СССР с 1966 по 1991 год. Лауреат Ленинской премии (1963) за сборник «Повести гор и степей» («Джамиля», «Тополек мой в красной косынке», «Верблюжий глаз», «Первый учитель»). Лауреат Государственных премий СССР за повести «Прощай, Гюльсары!» (1968), «Белый пароход» (1977), роман «Буранный полустанок» (1983). Лауреат Государственной премии Киргизской ССР имени Токтогула за повесть «Ранние журавли» (1976). Член КПСС с 1959 года. Член ЦК КП Киргизской ССР (1966 — 1986).

ауры художника быть не может, большого искусства быть не может. Но преданность традиционным ценностям не означает, что мы реально можем изменить ход событий. Мы можем лишь попытаться их осмыслить.

Да, художник должен терзаться муками духовными, должен на что-то отваживаться, как это было во все времена. Но если у него в кармане нет ни гроша, то это пустой разговор.

Поэтому перед нами двуединая проблема, двуединая трагедия. Душевно мы потрясены. Действительность продолжает жестко доказывать, что есть вещи совершенно циничные — и в общественном, и в личном смысле. Но если не будет возможности технически, материально осуществить свои замыслы, противостоять процессу энтропии, который в нас самих, — это будет безысходность, тупик. Если правительства, учитывая исключительную важность национальных культур, кинематографа, театра, как-то поспособствуют их развитию, будет иначе...

Е. Стишова. На сегодняшний день власти предержащие не думают о том, что поддерживать культуру — их долг, если хотите — даже корысть.

Ч. Айтматов. Более того, я такую парадийную вещь вам скажу. То ли в Грузии, то ли где-то еще мафия предложила деятелям культуры свои капиталы. Даже мафиози, при всем своем цинизме, прониклись пониманием того, что вложения в культуру в конечном счете умножают капитал.

Е. Стишова. Среди московской интеллигенции есть тенденция, которая так и артикулируется: зачем нужна была перестройка, если она выплеснулась в регрессию, чреватую реформацией прежнего режима?

Ч. Айтматов. Это не удивительно. Хотя и несправедливо. Да, теперь мы ищем козла отпущения, теперь, оказывается, перестройка во всем виновата. Мы же сами за нее ратовали! Я же, например, не отказываюсь ни от своих взглядов, ни от поступков. Перестройка вовсе не должна была привести к такому финалу. Я глубоко верю в это. Не в этом заключался смысл перестройки. Просто перестройку — перестроили. Ее «увели».

Е. Стишова. У нас всегда так — то у нас революцию «увели» и извратили ее смысл, теперь вот перестройку перестроили. По-моему, тут дело в нас самих.

Ч. Айтматов. В нас, конечно, дело. Дело в человеке, дело в том, как обращаться со свободой. Или использовать ее анархически цинично — в политических или групповых целях, то есть эксплуатировать свободу, или ответственно, продуманно к ней подходить. В этом смысле мы не доросли до перестройки. Даже не думали, что такое может с нами произойти. У меня, например, раньше не возникало такого вопроса: вот завтра явится свобода, которая предоставит нам действительно полный простор действий и поступков. Я думал, что каждый будет благородно выступать на этом поприще. Усваивать свободу и продуцировать ее. А получилось, что, подобно стае волков, мы набросились на дарованную свободу и каждый стал тянуть в свою сторону...

Е. Стишова. И свобода обернулась войной всех против всех.

Ч. Айтматов. Само понятие свободы извратили, она стала вызовом самому историческому замыслу.

Е. Стишова. Вот именно — мы сами в этом виноваты, а не какие-то мистические силы, которые Михаил Сергеевич обозначал фразой «нам подбрасывают»...

Ч. Айтматов. Ну, Михаил Сергеевич, может быть, на каких-то этапах был прав: нам действительно «подбрасывали». Я помню первое заседание Съезда народных депутатов. Самым искренним образом я верил: ну все, теперь настоящая демократия пришла, и все мы, собравшись вместе, коллективно откроем новый исторический путь. Я был настолько наивен! И когда вдруг на трибуну вышли один за другим — я хорошо это помню —

Награды:

Золотая медаль «Серп и Молот» (1978), два ордена Ленина (1971, 1978), два ордена Трудового Красного Знамени (1962, 1967), орден Дружбы народов (1984), медали «За трудовое отличие» (1958), «За доблестный труд» (1970).

Секретарь Союза писателей СССР (1976). Председатель правления Союза писателей Киргизии (1986).

Председатель оргкомитета (1961), затем правления Союза кинематографистов Киргизской ССР, первый секретарь (1964) и председатель (1969) СК Киргизии. Секретарь правления Союза кинематографистов СССР (1965).

С 1988 по 1990 год — главный редактор журнала «Иностранная литература».

С 1988 по 1993 год — Чрезвычайный и полномочный посол СССР (с 1991 — России) в Люксембурге.

Гавриил Попов, Юрий Афанасьев, еще несколько уважаемых мной людей, и заявили, что необходима фракционность в составе съезда... Я был настолько поражен, что вышел на трибуну и пытался их уговорить: мол, не надо нам этого. Видимо, во мне сработали старые страхи — помните, в «Кратком курсе» развенчание фракционности, — и я вдруг испугался: а что, если это повторится? Понимаете, какая была неподготовленность политическая...

Е. Стишова. Утопическое сознание видит гармонию в одномыслии.

Ч. Айтматов. Вот именно! Потом выступил не то Попов, не то Афанасьев, не помню, очень уважительно выступил, и в ответ на мой призыв сказал, что нет причин для беспокойства, что парламентские фракции — это и есть нормальный политический процесс в демократической стране. А потом я увидел и понял: иначе и быть не может. Начались дискуссии, разделились взгляды, подходы. И пошла раскручиваться, обостряться борьба внутри парламента.

Е. Стишова. Скажите, а парламентский опыт дал вам творческий импульс?

Ч. Айтматов. Не только творческий. Многие вещи пришлось пересмотреть. Все мы были — я имею в виду советскую литературу, театр, кино — в плену неких схем и стереотипов в изображении действительности, характеров, поступков людей. Например, я никогда не вторгался в модные ныне сферы: секс, эротику и прочее. Мне это не казалось интересным. К тому же мы были воспитаны как монахи. Это к слову сказать. Но не это, конечно, главное. И вдруг все настолько разительно, наглядно, настолько ощутимо перевернулось. Раскрывалось и то, что было потаенным, вытесненным, и то, чего я просто не хотел бы видеть никогда... Те замыслы, которые у меня были (я думал, что перестройка быстро войдет в свою колею и каждый вернется к своему делу, было у меня и такое утопическое представление), — так вот, от этих замыслов, которые я вынашивал не один год, пришлось отказаться. Например, две вещи, которые были начаты мною и которые я даже большими кусками опубликовал, так и остались незавершенными. Есть у меня такая вещь — «Богоматерь в снегах», там я касался темы сталинизма. Но именно эта тема в короткий срок была истоптана-перетоптана, да так, что мне не хочется к ней и близко подходить.

Или такая внутренне лирическая, драматическая, трагедийная даже вещь: «Убить — не убить». Про любовь на войне. Из нее тоже один кусок публиковался. Думаю, сейчас это все заглохло. Не знаю, хватит ли у меня сил вернуться и довести эти вещи до конца. Не знаю, будут ли они интересны кому-нибудь. Но сейчас — я уверен — мне нужно сказать нечто другое. Для этого мне пришлось перешагнуть свои национальные границы. То, что я писал до сего момента, было так или иначе связано с моей родиной — со Средней Азией, с Казахстаном, какие-то отдельные отголоски российские тоже были. Но когда я вдруг представил, что же я должен написать теперь, возник замысел, который сразу выявил свой космополитизм. Мой новый роман касается всех и никого конкретно. Место, где происходит действие, тоже не привязано к конкретной географической точке. В советской литературе очень сильно, у некоторых писателей даже могуче, было развито эпическое, описательное начало. Помните, как все мы зачитывались «Тихим Доном»? Сейчас эпичность воспринимается как архаика. Так вот, от эпического стиля я вынужден уйти, выпрыгнуть из своей кожи для того, чтобы сказать нечто, касающееся всех, — и современников, и будущих читателей. В романе переплелось сразу несколько стилей, несколько жанров. Здесь и фантастика, и реализм, где-то репортажность есть, где-то кинематографичность. Словом, сценарий, проза, пьеса, репортаж — все вместе.

Вот так я отвечаю на ваш вопрос — довольно пространно и многословно, может быть.

Досье «ИК»

Литературные произведения:

1958 — «Лицом к лицу» (сборник рассказов), «Джамиля» (повесть).
1959 — «Мелодия» (сборник рассказов).
1961 — «Тополек мой в красной косынке» (повесть).
1962 — «Повести гор и степей» (сборник).
1963 — «Материнское поле» (повесть), «Первый учитель» (повесть).
1966 — «Прощай, Гюльсары!» (повесть).
1970 — «Белый пароход» (повесть).
1976 — «Ранние журавли» (повесть).
1977 — «Пегий пес, бегущий краем моря» (повесть).
1979 — «Солдатенок» (сборник рассказов для детей).
1980 — «Буранный полустанок» («И дольше века длится день», роман).

Хочу подытожить: остаться таким, каким художник-писатель был до переломных моментов нашей истории — невозможно. Это страшное внутреннее испытание. Но надо через него пройти. Ведь то, что я писал раньше, — было — как бы это сказать? — штучным изделием. Но уникальности, штучности сейчас мало. Сейчас надо — в моем понимании, может быть, я ошибаюсь — рассчитывать на мирового читателя.

Е. Стишова. Хватит сидеть в своем огороде. Надо в мировой процесс включаться.

Скажите, пожалуйста, как вы трактуете для себя модное ныне понятие «постмодернизм»?

Ч. Айтматов. Я рад, что вы задали мне этот вопрос. До сих пор во мне идет какое-то духовное борение. С одной стороны, постмодернизм в том виде, в каком он появился во всех жанрах, во всех сферах культуры, — мне неприятен. Он вызывающ, он бесстыден, если на то пошло. Я все это время мучительно пытался соотнестись с ним. В некоторых интервью я говорил, что при всей своей крикливости постмодернизм пока ничего нового вроде бы не открыл.

Это касается и музыки, и живописи, и театра, и кино, и литературы. Но теперь о многом я сужу не по себе, а по своим детям. То, что я смотрю по ТВ, не вызывает во мне ответной реакции, наоборот, я отгораживаюсь, отчуждаюсь от каких-то вещей. А они с увлечением смотрят то, что мне чуждо.

Е. Стишова. Вы, наверное, имеете в виду клиповую культуру?

Ч. Айтматов. Да, невероятные клипы, мультики и т.п. Мультики-то я привык смотреть на уровне ромашек, девочек, косичек и сказочек. А сейчас какие-то страшные, невероятные мультики пошли, они требуют какого-то иного сознания. Мы привыкли постепенно вбирать в себя то, что нам перекачивает телекартинка, а тут мгновенная хватка должна быть. У молодежи она есть, у меня, увы, нет. То, что я понимаю под постмодернизмом, — это новый взгляд на человека — под другим углом, в другой позиции. Это отвага увидеть в нем что-то страшное, неприятное, показать то, что мы прежде пытались скрыть или приукрасить. Структура старой литературы, ее приверженность образам положительным, отрицательным во мне рухнули. Благодаря постмодернизму, который стал разрушающей силой. Но я поостерегся бы сказать, что постмодернизм — это будущее мировой культуры. Многое меня все-таки настораживает. При всем при том я понимаю: это не случайность, это закономерность.

Е. Стишова. Хочется понять, как вы относитесь к самой философии этого стиля в культуре? У меня такое впечатление, что у постмодернизма сложные отношения с традиционной моралью, — не в том смысле, что он спокойно приемлет геев и лесбиянок. Постмодернизм — это степень свободы, это, как мне кажется, свобода на таком уровне, когда человек уже не имеет потребности сверяться с Евангелием — настолько он самостиен, самодостаточен, самостоятелен.

Ч. Айтматов. Должен сказать, что с этим я столкнулся здесь, на кинофестивале. Мои оценки в основном совпадали с оценками моих коллег по жюри. Это люди, приехавшие из Америки, Франции, Италии, Англии. Но когда дело коснулось американского фильма «Филадельфия», я оказался в единственном числе. Все его поддержали, я же категорически не мог этого сделать. Я сказал, что это спекуляция на страданиях гомосексуалистов. Что вы делаете? Зачем вы это делаете?

Они меня не понимают, я их не понимаю.

То же и с кубинским фильмом «Клубника и шоколад». Я опять был в единственном числе. Я говорю: что же вы делаете? Они отвечают: это законы свободного общества. Что касается сексуального выбора, здесь я на стороне традиционной морали. Постмодернизм — это выражение абсолютной свободы современного человека, это разрушение.

У меня еще есть сомнения, действительно

1985 — «Эхо мира» (сборник повестей и рассказов), «Красное яблоко» (рассказ).
1986 — «Плаха» (роман).

Сценарии фильмов:

«Перевал» (1961), «Первый учитель» (1965, с Б.Добродеевым), «Материнское поле» (1968, с Б.Добродеевым, И.Таланкиным), «Джамиля» (1969), «Бег иноходца» (1970), «Я — Тянь-Шань» (1973), «Эхо любви» (1974, телефильм, с Э.Лындиной), «Красное яблоко» (1975, с Э.Лындиной, Т.Океевым), «Белый пароход» (1976, с Б.Шамшиевым), «Ранние журавли» (1980, с Б.Шамшиевым).

По произведениям Чингиза Айтматова также сняты фильмы «Зной» (1963), «Солдатенок» (1972), «Сыпайчи» (1976), «Свидание с сыном» (1977), «Тополек мой в красной косынке» (1978), «Пегий пес, бегущий краем моря» (1991).

ли постмодернизм — явление закономерное и исторически детерминированное. Может быть, это случайное вторжение каких-то побочных сил? А иногда думаешь, что постмодернизм и его философия безграничной свободы для того и нужны, чтобы дать нам какую-то встряску: что-то переосмыслить, что-то увидеть заново?

Е. Стишова. Скажите, Чингиз Торекулович, а ваша удаленность от родных осин — года три, как вы стали послом в Люксембурге...

Ч. Айтматов. Три года и два месяца... Причем я в очень горячий момент удалился.

Е.Стишова. Вместе с Горбачевым?

Ч.Айтматов. Нет, я уехал из страны раньше.

Е. Стишова. ...такая дистанцированность что-то дает вам? Или, напротив, отнимает?

Ч. Айтматов. Я не предполагал, что это так обернется. Я думал, года два поживу в Европе, потом все вернется на круги своя. Будет литература, кино, театр — как раньше. Займусь своим делом.

Все оказалось не так. И друзья теперь — с некоторыми я встречался недавно в Москве — это уже другие люди, и я для них другой. Моя удаленность, отстраненность... Я тосковал, терзался, да и сейчас, честно говоря, терзаюсь. Плохо ли, худо ли, мне все же хочется быть в живом кипении, в процессе. С другой стороны, я полагаю, что эта отстраненность дала мне возможность стать над схваткой, увидеть с определенной высоты то, что у нас происходит. Если бы я находился внутри, я бы не увидел всей сути. Я был бы слишком вовлечен в процесс, слишком субъективен.

Так что и плюсы и минусы есть.

Е. Стишова. Во всяком случае, вы написали здесь, в Европе, свою новую вещь.

Ч. Айтматов. Не могу уверенно сказать, что этот мой замысел созрел бы на родине. Как бы там ни было, европейское сознание, европейская культура впитывают в себя всю мировую культуру. Это эпицентр. Это имело, конечно, свое воздействие, свое влияние.

Е. Стишова. Вы сами себе и Запад и Восток. Вы — точка пересечения двух культур, восточной и западной, языческой и христианской. Критика об этом писала в свое время. Постмодернизм, между прочим, заметно тяготеет к архаике.

Возьмите «Маленького Будду» Бертолуччи или его же «Расколотое небо». Или михалковскую «Ургу». Лирический герой этих фильмов всматривается в метафизическое прошлое в надежде найти там духовную опору, что-то экзистенциально важное — может быть, Бога!

Ч. Айтматов. И «Маленького Будду», и «Ургу» я не воспринимаю как чистый постмодернизм. Там много традиционного, знакомого, близкого — чувства, ви́дения, узнавания. И «Урга», и особенно «Маленький Будда» — в них есть какие-то внезапные озарения, новое ви́дение, и есть совершенно традиционный подход-показ.

Что касается «Маленького Будды», то мне кажется, совместить детский жанр с великой философией невозможно, как бы ни был талантлив мастер. И вообще для меня постмодернизм — может быть, я неправильно понимаю — это все то, что идет откуда-то из преисподней.

Е. Стишова. Для вас это некий негатив?

Ч. Айтматов. В определенном смысле — да. Почему я должен восторгаться картиной, где у человека две или три головы сразу?

Есть такой художник — Михаил Шемякин. Я как посол обязан был открывать его выставку в Люксембурге. Я все свои обязанности выполнил. И когда я смотрел его живопись, поражался его мастерству. Но почему у его персонажей две головы, пять глаз и т.д.?!

Что характерно для постмодернизма? Обязательно извращение, обязательно деформация, обязательно уродство. Вы не увидите картину, более или менее отражающую реальность. И эта жажда разрушения, искажения — она доминирует, она диктует. Во всем, даже в поэзии. Все с ног на голову поставлено. В живописи особенно сильна эта тенденция. Ну, со словом труднее, надо, чтобы слово было воспринимаемо. Обратите внимание, какие образы в мировом кино популярны. Почти обязательно это преступники. Обычный человек неинтересен, что ли? Пресен? Или мы не умеем его показывать? Поэтому берем фигуру противоречивую, контрастную. Чтобы в пространстве одной души столкнуть сатану и ангела. Такой герой не в состоянии осознать себя, чтобы не принести в жертву кого-то из окружающих. Да и себя он не щадит.

Нет, возлагать надежды на постмодернизм, мне кажется, рановато.

Е. Стишова. Ну, а реализм-то традиционный приказал долго жить. Нет у вас такого ощущения?

Ч. Айтматов. Так он и прикажет долго жить, если мы будем настраиваться таким вот образом. А надо бы совмещать, сочетать, синтезировать постмодернизм с традиционным реализмом. Если это удастся, может быть, это и будет новый подход, новое ви́дение мира.

Георгий Гачев

Задумавшийся скиф

Предлагают помыслить о Чингизе Айтматове — в контексте нынешней реальности. Какова она? Распад СССР, вместо дружбы народов и интернационализма, в климате которых он возрос и творил, — этническая грызня. Но, с другой стороны, — открытость границ, свобода читать и писать-говорить что хочешь, срам и постыд слабой власти, перед которой не трепетать, а разве что жалеть... Свобода личности и творчества, права человека, демократия, рынок.

Но при чем здесь Художник, Творчество? Они лепят свои изделия из подручного исторического материала — как Эрьзя из дерева, как Бах — из труб органа. Так и материя советской истории — глина для Пастернака, Солженицына, Айтматова, тот природно-исторический материал, инструментарий, одежда, в которые рядятся вековечные сюжеты между Личностью и Обществом, меж «Я» и Богом, меж душами людей в любви-ненависти, в жизни и смерти. А у Айтматова плюс к тому колорит киргизского космоса гор и степей, кони, верблюды, маралы, сайгаки, олени, обычаи и песни кочевого народа, его мифы и предания, священное озеро Иссык-Куль...

Так что — Вечность, пестроцветное Бытие, доистория... И вот вломился туда сразу Двадцатый век, нахлынула Россия, соцреализм, коммунисты — и закружилось все в преобразованиях, в клублении советской истории — с ее идеализмом, с героизмом, но и с жертвоприношениями, жертвами осмысленными и бессмысленными, от глупости и жестокости людской. И семья самого Айтматова жестоко пострадала: расстрелян отец, бывший партийным секретарем, мать осталась с четырьмя детьми, и Чингиз-подросток стал кормильцем, зоотехником работал. А потом — очерк, рассказ, Литературный институт в Москве, повесть «Джамиля», мировой успех, лауреат Ленинской премии в 34 года — неслыханный у нас феномен! Власть заискивает перед ним, подкупает, стремясь его в свой официоз включить — как капитал дружбы народов, и взнесен он на верх иерархии советской.

Но — не скурвился, а внимателен и продолжает свое дело — художника и мыслителя. Зорко вглядывается в новый материал, в расширившийся для него глобус, летает в Америку и Азию, собеседник Маркеса и Икеды, привлечен модерным миром и сам ведет журнал «Иностранная литература», прививает к своему исконно киргизскому мифотворческому таланту и технику модернизма, исследование парадоксов психики утонченной личности.

Так что Айтматов — тигель творческий, творящий неслыханные до него сплавы в сюжетах, образах. И вот его изделия — «Повести гор и степей», романы «Буранный полустанок» и «Плаха», характеры: Джамиля, Данияр, Дюйшен, иноходец Гульсары и человек Танабай при нем, Едигей и Абуталип... А мифические персонажи: Мать-Олениха и Белый Пароход, Женщина-Рыба в «Пегом псе...», Верблюд Каранар и манкурты... Хорошо населил он нашу литературу.

В Айтматове сошлись несколько токов Времени, он — их воплощенная полифония. Возник он в народе-кочевнике, обитающем в вековечности, где думают мифами и эпосом. Будучи подключен сразу к истории XX

века, он в сознании проходит ускоренно и стяженно проблемы и стадии мирового Духа, как бы классы исторического воспитания и образования ума, души и стиля, — и в текстах Айтматова слышишь эти фазы и эпохи духовного развития: и миф, и гомеровский эпос, и переход от бытия к внутренней жизни личности (стадия христианства), и ренессансный титанизм индивидуальности, и романтизм, и прозаическое состояние мира, что реализмом выписывается, и фантастику, и модернистское письмо. В то же время история советского общества и его киргизского народа в XX веке в их узловых моментах пережита и воспроизведена. Ну и — главное: развитие личности самого Айтматова, поиски смысла во всем, его религиозно-философские искания среди сверхценностей, и как отладить себя в текущем пестропутаном, но и жестоко требовательном историческом мире, с его обстояниями внешних условий и условностей, и в общественной деятельности, куда вовлечен...

Итак, в партитуре Айтматова, если по шкале Времени его рассмотреть, такие голоса слышу: вневременность, вечные проблемы бытия, что — в мифе выражены. Затем — пласт метаистории: от патриархально-родового сознания через становление личности, ренессанс, романтизм, соцреализм и модернизм. Далее — пласт истории XX века, СССР и что после. Далее — «текущие моменты», полосы: «оттепель», «застой», «перестройка», нынешний конец века и распад... И — собственный экзистенциальный путь Личности: ее внутренние сюжеты, проблемы, ритмы и измерения понятий и шкалы ценностей... Так что пять, по крайней мере, темпоритмов слышу в полифонии Айтматова; они звучат в его произведениях и образуют густую текстуру их.

А с точки зрения Пространства, он — писатель Евразии, подлинно. Задумавшийся скиф — так бы, образом Блока, я его обозначил. Ибо и предания Средней Азии, русская и советская литература, религии Индии, эстетика арабо-персидской поэзии, и многое другое в нем...

Произведения Айтматова бывали каждый раз событием в литературной жизни нашей, некие фазы общественного сознания отмечали собой — при том, что независимые от текущего момента художественные ценности, вневременные: сюжеты, персонажи, образы — вливались в нас оттуда. Потому и ныне ожидаем с волнением и интересом: что теперь занимает дух, до чего дошел, что понял и как сейчас пишет этот большой художник, с высокой ответственностью относящийся к своему делу и таланту?

Павел Басинский

Народный писатель

Отъезд Чингиза Айтматова за границу был принят общественным мнением на удивление безболезненно. Словно уезжал не писатель номер один, романы которого уже изучались в школе наравне с русской классикой, а обычный посольский дьяк. Если кто-то и скрипнул зубами, то, скорее, из нехорошего чувства зависти: устроился же человек! Ох уж эта восточная хитрость!

Вместе с тем многие понимали: в бегстве Айтматова в Люксембург от наших «совковых» проблем нет, пожалуй, ничего хорошего и ничего плохого. Разумный поступок человека, который просто максимально использовал возможности своего положения, обеспечил себя и детей спокойной жизнью на долгий срок. Что в этом дурного?

Пожалуй, стоит даже восхититься, с какой легкой непринужденностью он снял маску писателя номер один, отбросил ее в сторону, как старую одежду; как тихо он «вышел из игры», с верным барышом в руках, когда другие все еще не могли встать от стола и продолжали общественную игру с глупым азартом.

С Айтматовым как личностью все по-человечески понятно, потому — скучно. Куда интереснее его «феномен» как советского писателя. Не исключено, что спустя какое-то время его будут вновь изучать в школе... как феномен Булгарина, например (тоже, между прочим, непростой), как феномен Бабаевского или какого-либо другого будущего писателя, чья общественная значимость будет преобладать над его чисто литературной ценностью.

Вот типологические черты этого феномена. Первое условие: талант. Только слепой

станет отрицать литературные дарования Фаддея Булгарина или Семена Бабаевского. Недаром у обоих налицо — широкий круг читателей, притом куда более искренних и постоянных, нежели читатели Фета или, например, Битова — с их капризным, изменчивым вкусом. Я и сегодня, отдавая в журнал эти заметки, испытываю некоторые угрызения совести, опасаюсь задеть хорошие чувства тех читателей старшего возраста (домохозяек и школьных преподавателей), которые видели в Айтматове своего нравственного учителя и, по правде сказать, не научились от него ничему дурному, потому что, с нравственной точки зрения, писатель это был достаточно безвредный и воспитывал в простых людях, в общем, добрые чувства. Вот другая черта нашего феномена: нравственная безупречность творчества. Я подчеркиваю слово «безупречность», то есть буквально — не в чем упрекнуть, а нравственная польза — прямая.

Такие писатели законно поощряются властью, потому что не станет же добрый хозяин лишать своей похвалы неглупого, хотя и хитроватого пастуха, сохранившего в целости хозяйское стадо. Возможно, Айтматов отчасти потому и уехал в начале радикальных общественных реформ, что понимал: в новом обществе — ему нет места. Взбаламученное море социальных, национальных, религиозных и прочих проблем лишает этих писателей непосредственной аудитории для своей бесхитростной проповеди: будьте порядочны, будьте нравственны, будьте памятливы, не крадите, уважайте стариков и т.п. На месте Айтматова так же должны были бы поступить и Булгарин, и Бабаевский — их счастье, что они ушли из жизни при том режиме, которому верно служили. Вот, пожалуй, и третий признак этого типа: он существует только в стабильных государствах и «уходит» при смене идеологий, чтобы всплыть на поверхность вновь, когда все «уляжется». Это — не их вина, но их природа. Для писателей вроде Чингиза Айтматова нужны крепкие общественные нравы, нужны люди, вменяемые к банальным истинам типа «не укради»; ему нужны, образно говоря, не «новые русские», а третье, четвертое поколения «новых русских».

В то же время внутри означенного типа Айтматов как писатель обладал своими особенностями. Он застал советское общество в тот момент, когда самыми болезненно, хотя и во многом бессознательно переживаемыми были два вопроса — национальный и религиозный. Писать об этом прямо было нельзя или опасно. Но намекать так, чтобы не смущать невинные души, направляя их в нужное социальное русло, — было не только допустимо, но и желательно для государства. Советская власть постепенно признала все нравственные принципы всех религий (более или менее общие); ей не хватало только признаться в собственной профанации в религиозной области. Все это нужно было как-то спустить на тормозах. Тогда и возникло пресловутое понятие «духовность», которое ровным счетом ничего в себе не содержит, если забыть о его прямом значении. «Духовное» служит синонимом «религиозному» (сравни: «Духовные оды» Ломоносова) и никакого иного смысла не имеет. Айтматов и его окружение из критико-публицистического лагеря «накачали» это понятие каким-то «своим» смыслом и, в сущности, уничтожили его (сегодня и произносить это слово даже как-то стыдно). Пожалуй, ничего плохого в этом нет, кроме выпадения еще одного старого слова из русского языка и замены его более четким, хотя и нерусским. Все равно ведь уже не докажешь, что «духовное» не есть «нечто особенное», не связанное с религией в ее, так или иначе, конфессиональном обличье. Тех, кого это понятие и сейчас греет, кому оно и сейчас придает душевной силы и уверенности в разумности бытия, очень и очень много. Айтматов и сейчас остается писателем номер один для этих людей.

Это ведь он свел к сусальной «общечеловечности» (не стоит путать со «всечеловечностью»!) острейшие национальные темы. И это его Едигей возносил к небу такие молитвы: «Боже... если ты есть на самом деле...», что совершенно исключено для человека верующего, для которого Бог — аксиома, а не гипотеза.

Повторю, на каком-то историческом рубеже это было полезно, во всяком случае — безвредно. Как и проповедь «народного капитализма» Фаддея Булгарина, как и проповедь «коллективного труда» Семена Бабаевского в послевоенное время разрухи. И тот, и другой, и третий блестяще сыграли свои роли и — самое главное! — не испортили борозды. Не надо воротить от них нос в эстетской и моральной гордыне. Не пожалеем для этих писателей и граждан своих государств доброго слова.

Одного я только боюсь. Я боюсь, что однажды из цветущего Люксембурга придет пакет. В нем будет новая «Плаха». И тогда станет мучительно неловко.

Чингиз Айтматов

Тавро Кассандры

Из ересей XX века

И на сей раз — в начале было Слово. Как когда-то. Как в том бессмертном Сюжете.

И хотя Слово это не олицетворяло Бога, оно заключало в себе то, что явилось затем следствием Сказанного.

Многие, однако, кому суждено было столкнуться с происшедшим первыми, никак не предполагали, что со временем им предстоит наперебой описывать в мемуарах именно эту историю как самое потрясающее событие в их жизни. Причем все они, очевидцы, едва ли не были обречены начинать свои воспоминания расхожей фразой: «Невероятные события того дня развивались, как в детективном романе!»

Впрочем, так оно и было на самом деле. Сотрудники «Геральд Трибюн» вдруг получили распоряжение главного редактора, строго запретившее на время экстренного заседания редколлегии, спешно собравшейся на руководящем этаже, звонить куда бы то ни было, отвечать на звонки и факсы и, более того, пропускать в помещение редакции посетителей.

С этого все и началось.

Опубликовать на страницах газеты подобное заявление — такое разве что во сне могло привидеться! Но надо было действовать, надо было решаться. Вопрос стоял неумолимо: или — или. И «Геральд Трибюн», достаточно энергично и ревностно поддерживавшая свой имидж «властительницы дум на всех континентах», не удержалась-таки от искушения (разумеется, дьявольского, как трактовали потом оппоненты). Слишком велика была ставка — сенсация глобального масштаба, и, что исключительно важно подчеркнуть, с эксклюзивным правом на публикацию, и газета решила крупно рискнуть (куда было деваться?), пошла ва-банк, пошла на молниеносную публикацию этого неслыханного в истории человечества документа.

Вот тогда-то, в пылу событий, один из редакционных обозревателей бросил запомнившиеся многим вещие слова. «Ну, всё, ребята, — сказал он, держа в руках свеженабранную полосу, — вот, историю зашкалило за пределами мыслимого! И на это мы отважились — наша «Геральд Трибюн»! Эту планку теперь никому не одолеть, выше не прыгнешь, а все остальное, как говорится, увидим — жизнь покажет. Чем все это кончится? Увидим!» Он покачал головой и добавил многозначительно: «Впрочем, коллеги, извините, должен предупредить, теперь спасайся кто как может!»

Откровенно говоря, было чего опасаться. Каждый это понимал. Настроение в редакции в тот день менялось час от часу; то полное отчаяние всех — от главного редактора до школяров-стажеров с журналистского факультета, набивавших здесь руку для будущих репортажей, — все скрывались за дверьми, не выходили из-за столов и избегали говорить друг с другом; то, напротив — безумный ажиотаж, когда все носились по коридорам и кабинетам, галдя и сияя от возбуждения. Однако впору было подумать и о другом — кинуться всем баррикадировать двери и окна помещения на случай натиска разъяренной толпы, которая, вне всяких сомнений, не должна была заставить себя долго ждать, ибо налицо были все причины, чтобы прихлынувшая уличная публика (ее не удержала бы никакая полиция) била вдребезги стекла, расшибала об пол телефоны, крушила мебель и оргтехнику и под объективами телевизионщиков, подоспевших на скандал, свирепо трясла за грудки газетчиков, посмевших буквально в одночасье смутить все мировое сообщество, столкнуть человека воистину с самим Богом, — одним словом, устроить такое, чего никогда не бывало на памяти людей...

Но покуда ничего не ведавшие, гудящие толпы людские привычно катились по улицам великого американского города, привычно протекали живыми реками вдоль стеклянных небоскребов, а рядом так же беспрерывно катились по улицам сияющие потоки машин, над головами пролетали ослепительно блестевшие вертолеты, и все еще шло обычным порядком, испокон веку заведенным на Земле в соответствии со сменой дня и ночи, рождением и смертью живых тварей, еще никто не пришел в ужас, не вскричал на площади, потрясая крамольной газе-

---

Фрагмент. Полностью роман публикуется в журнале «Знамя».

той, кощунственно вторгшейся в таинства известного вселенского порядка, никогда не вызывавшие прежде никакого сомнения, пока еще никто не бросил поджигательского клича, чтобы всколыхнуть всех вокруг и двинуться на исчадие ада...

«Геральд Трибюн» поспешала в опасении конкуренции. Задержись выпуск номера, переверстываемого буквально на ходу, хотя бы на полчаса, и материал этот, прибывший из космоса, опубликовала бы любая другая газета в любой другой части мира, чем бы это для нее ни обернулось. «Геральд Трибюн» не могла упустить своего шанса, даже если бы назавтра ожидался всемирный потоп, который бы смыл в пучину все живое на Земле, после(янго никакая газета никому и нигде уже не потребовалась бы...

А океан, этот гарант-хранилище всемирного потопа, когда-либо грядущего, а скорее всего, неизбежного, в тот день могуче зыбился меж материками, неуловимо покачивая всей своей подвижной массой земной шар на орбите, играл гигантскими течениями в глубинах и из глубин, самовозбуждаясь и вскипая мгновенными грядами волн, мерцал и блистал в тот час на всем своем огромном пространстве.

Футуролог смотрел на кипящую магму океана с высоты, любовался ею в окно авиалайнера, летевшего над Атлантикой. И то, что он созерцал, особенно восхищало его в этот солнечный день, хотя ничего необыкновенного в том не было — обыденное и, более того, вынужденное зрелище для сотен авиапассажиров: внизу океан, вода, волны, однообразие, пустынный горизонт. Ему же думалось о том, что крохотное око человеческое оказалось способным обозревать непостижимый простор мирового пространства. И не случайно, пожалуй. Никому, даже подоблачному орлу, не дано было такое панорамное ви́дение. Да, благодаря техническим достижениям, ставшим второй, рукотворной реальностью, человек обнаруживал в себе все новые ресурсы вселенской приспособляемости и постигал могущество небожительства. Ведь только Богу дано целиком обозревать Землю, несясь над миром незримым вихрем на незримой высоте. Вот о чем думалось Футурологу на досуге, под устойчиво-равномерный гул самолета. Как хорошо остаться наедине с собой... Слегка охмелевший от выпитого виски, золотисто переливающегося на дне большого бокала со льдом, он не сопротивлялся приятному возбуждению в крови, напротив, ему хотелось сохранить чуть дольше столь редкое чувство освобожденной, вольной принадлежности самому себе. «Должно быть, боги так превосходно чувствуют себя после бокала вина», — не без самоиронии думалось ему в ту минуту. И то, что кресла рядом пустовали, соседей, которые могли бы отвлечь его разговорами, в ряду не было, тоже было везением.

Футуролог возвращался в очередной раз из поездки в Европу. Опять международная конференция, сбор интеллектуалов, опять нескончаемые дискуссии, ставшие образом жизни для этой космополитической среды, дискуссии, перетекающие одна в другую в круговороте мнений и предречений. Речь шла о перспективах мировой цивилизации, об опасности монополярной модели развития и так далее в этом ряду — о всегда актуальных проблемах, на осмысление которых, можно сказать, уходила вся жизнь, дни и годы гарвардского ученого мужа, и чем глубже, казалось бы, постигал он с годами эту науку оракулов, тем больше обнаруживалась некая непостижимая черная дыра в творимой человеком жизни на Земле, и в этой связи ощущение сизифовой неизученности упорно изучаемого — целей деяний живущего изо дня в день рода человеческого. И думалось порой: что за докука навязана человеку — вечно поспешать упреждать судьбу, вечно

маяться в поисках смысла жизни, того, что никогда никому не откроется ни сегодня, ни завтра, ни через тысячу лет? Но попробуй откажи себе в этом неизбывном забеге мысли в будущее, возможно ли не изводиться, не отчаиваться, не пытаться на бегу увидеть то, что еще только маячит на горизонте? К чему такая бесплодная судьба — без образа будущего? И настолько трудно было временами, призывая себя к научной невозмутимости, к позиции «над схваткой» сторон и всевозможными противоречиями, решаться объективно прогнозировать, предсказывать, куда, в какие пропасти норовило закатиться так называемое колесо истории, да и колесо ли это, возможно, нечто иное, что-нибудь вовсе не способное катиться, что-нибудь вроде сплющенного от страшного удара велообода с разлетевшимися спицами. Ведь этой форме движения так и не находилось емкого определения в науке. Приблизительность, декларативность, эскизность — вечные спутники «колокольной» футурологии, эмпиричной и драматичной одновременно и тем не менее берущейся все истолковывать и предугадывать. От иных прогнозов, сделанных с той высоченной, но шаткой «колокольни», попросту хотелось бежать, как от черной дождевой тучи, самому становилось страшно от своих же выводов, от ощущения роковых круговертей истории и прежде всего от наступления вовек неукротимых сил, открыто домогающихся повсюду и везде прямой власти, порождая новое зло взамен старого, ибо всякая власть, что бы она ни заявляла о своих целях, кровообращением в себе имеет повеление. Для души, вопреки всему алкающей истины и недостижимого идеала, футурология в этом смысле являлась заведомым терзанием и мукой. И, однако, отказаться от цели футурологии, от извечной тяги к предвосхищениям, идущей еще от бессловесного, спонтанно-интуитивного человека, отказаться от этого аналитического занятия, призванного из совершенно бескорыстных, может быть, мессианских побуждений предрекать суматошным отродьям людским какие-то пути предполагаемого развития, по возможности оптимальные, было трудно, все равно что отречься от самого себя. Судьба. Как тут быть? Столько лет отдано этому, еще со студенческой скамьи. Выжить же в глазах прагматичного общества, да еще рядом с прикладными и точными науками «предсказателям-гадателям» не так-то просто. Прошли те славно-античные времена, когда дельфийские оракулы по внутренностям жертвенных животных, заколотых и распотрошенных тут же, на глазах, определяли черты судьбы — и гибель, и триумфы, годясь тем самым в советники богов. Увы, в XX веке мнения на сей счет были куда как надменны и язвительны.

Однако и это не так страшно. В кругу близких Футурологу по духу людей преобладали свои профессиональные интересы. И в том был свой смысл. В этот раз, к примеру, его поездка в Европу была связана не только с симпозиумом, но и с презентацией его новой книги, изданной во Франкфурте-на-Майне. Кто-то на приеме полушутя сказал по этому поводу, обыгрывая немецкое слово «Майн», что, мол, великий город на Майне опубликовал великую книгу «Майне Хераусфордерунг» («Мой вызов самому себе»), которую, мол, вряд ли кто опровергнет, кроме разве что самого автора. А в той книге он поотряхнулся от левачества, как от липучего репья. Это был вызов самому себе, вернее, былым увлечениям молодости. Горький опыт преодоления экстремистского поветрия века приходилось начинать с самого себя.

После презентации состоялась пресс-конференция, раздача автографов и непродолжительная поездка по Рейну. Там же, на прогулочном пароходе, он дал интервью «Шпигелю». Фотографировали стареющего апостола футурологии на фоне медленно проплывающих прибрежных рейнских скал. И опять любезная шутка — старые скалы, мол, очень подходят к его облику, и сам он значителен, как старая скала. На это он ответил с усмешкой: «Можете так и озаглавить интервью — «Размышление Старой скалы». И пришлось «Старой скале» порассуждать вслух. А вопросы были всякие. Что значит бросить вызов самому себе в науке и, стало быть, в жизни? Есть ли это ревизия собственного опыта и убеждений? Что думает апостол: пессимизм — всегда фатальный итог жизни? Что он думает об авантюризме в футурологии? И, наконец, насколько хорошо он себя чувствует? Как ему это рейнское вино?! Ну, это здорово! Американцы всегда такие. Особенно немецкого происхождения!

И вот теперь, как спортсмену, убегающему в раздевалку после напряженного матча, чтобы отключиться к шутам от всего, сбросить накопившееся напряжение, Роберту Броку в самолете не хотелось думать о том, о чем он размышлял постоянно. И, однако же, думалось. Обо всем этом еще предстояло сказать в большой, быть может, итоговой монографии. Завершить незавершаемое — свою «Песнь Песней». Если удастся, конечно. Если удастся на основе многолетних исследований вывести мысль к порогу но-

вых научных прозрений. По мнению Роберта Брока, современному человечеству предстояло столкнуться с совершенно новыми проблемами, его ожидали неведомые прежде для всех общие испытания, как если бы вдруг охладилось или, напротив, стало бы горячée солнце — это явление коснулось бы всех и всюду.

Осмысляя эти новые проблемы, человечество должно будет обнаружить в себе способность не только осознать трагическую возможность своей гибели, но, что чрезвычайно важно, это осознание должно послужить источником, толчком к обнаружению новых способов выживания и отыскания дальнейших путей и форм развития, что должно привести к новому образу жизни, вплоть до нового типа мышления.

Написать об этом, предвидеть и предсказать такой путь грядущего развития — это и была бы его, Роберта Брока, «Песнь Песней»... Но удастся ли? Работа огромная... А время неумолимо...

Океан под крыльями все так же бескрайне зыбился, мерцая бликами, играющими на волнах. Солнце, безоблачная высь, простор, стремительный полет — движение, как бы застывшее навечно над океаном... Часа через полтора должна была показаться береговая черта материка, и тогда начнется посадка, и тогда кончится эта небесная пауза, и снова, с первых шагов в гомонящем аэропорту, он кинется в людской омут.

А пока полет продолжался, и Футуролога ждало в пути нечто неожиданное и необычайное, он был неважнецким любителем-фотографом, но тем не менее всегда имел при себе аппарат и щелкал всякий раз без разбору все что вздумается. Особенно злоупотреблял он разного рода небесными пейзажами. Жена его Джесси приходила в отчаяние от количества никудышных фотографий, засорявших их загородный дом. В минуты раздражения она называла его фотомусорщиком и грозилась устроить хороший костер, но и это не охлаждало его неодолимого увлечения. Иронизируя над собой, он говорил: «Я стратосферщик и в науке — в абстракциях витаю, и в фотографии — облака ловлю на объектив!»

Вот и в этот раз, вспомнив, что стоило бы по пути что-нибудь такое щелкнуть, прибавить к своей коллекции какое-нибудь причудливое облачко, вольно гуляющее по небосклону, словно дитя в хорошую погоду, он прильнул к окну, изготавливая фотоаппарат. Ничего достойного, к сожалению, не обнаружилось, небо вокруг было чистое, лишь несколько бродячих тучек слонялись далеко внизу.

И тут, на развороте самолета по курсу, он вдруг увидел с накренившегося борта большое стадо быстро плывущих в океане китов. Картина предстала настолько отчетливо, настолько единообъемлемо в пространстве и движении, это было столь ошеломительно, что дух захватывало. А ведь они, киты, ему часто снились. Да, случалось, что снились смутными видениями, плывущими по морю. И вроде бы звали его с собой. И вот теперь киты наяву. Невероятное зрелище! Киты плыли клином, как журавли в небе. Голов двадцать. Самолет выровнялся, но киты внизу были еще видны. Могуче вспарывая набегающие волны, извергая над головами бушующие фонтаны брызг, то погружаясь в пучину, то вновь всплывая гороподобными телами, они шли в единой устремленности, не отклоняясь и не нарушая сложившегося хода.

Забыв обо всем, увлеченный силой и волей движения китового стада, Роберт Брок даже представил себе, что и сам вроде плывет в этом гигантском заплыве среди китов, что он киточеловек, что вода стекает сверкающими потоками с его спины, как грозовой ливень с холма.

И он плыл с оглушительно бьющимся в груди сердцем, очутившись в бушующем океане среди китов, понимая проснувшимся вдруг чутьем издонным, что отныне будет связан с китами до конца дней своих; и открылась душе его тайная суть этой встречи — то, что постигнет китов, то постигнет и его, то, что произойдет с ним, произойдет и с китами... Стало быть, снились они ему не случайно? Нет, совсем не случайно. Но куда они плыли в тот час так поспешно? Разве что где-то что-то происходило? Куда они звали его с собой, с каким умыслом? Совсем не уверенный, что что-то получится на таком расстоянии, он все-таки быстро щелкнул фотоаппаратом.

В следующее мгновение он выхватил из выемки кресла трубку авиателефона — позвонить домой. Быстро набирая на телефонном табло банковский счет, код города, номер домашнего телефона, он сбился на какой-то цифре, снова начал набор. Ему необходимо было рассказать жене о том, что он видит. Он был в таком состоянии, когда человек не может молчать, не может с кем-то не поделиться. Редкие же пассажиры первого класса дремали поодаль, стюардесс рядом не было. «Ну где же она, Джесси, почему так долго не снимает трубку?! Где она? Может быть, выехала? Едет встречать, так рано? Стоит позвонить в машину!»

Именно ей, жене, спешил он рассказать об увиденных китах, точно не мог сделать

это по приезде. Недаром близкие друзья посмеивались над Футурологом: идиот, он даже во сне ей верен.

А киты в океане уже скрывались, уже исчезали из виду...

— Джесси! — вскричал он, когда та откликнулась в трубке. — Помнишь, я говорил тебе, что мне снились киты?!

— Да, а что? Что с тобой? Где ты?

— Я только что видел их! Я встретил китов в океане! Ты понимаешь, это было... это было что-то грандиозное, такого я никогда в жизни не видел... Это...

— Постой, постой, что ты так возбужден? Ради Бога, успокойся... Расскажешь потом, дома. Киты! С тобой никогда такого не бывало. Киты! А тут у нас такое творится, что и не знаю, что тебе сказать. Все в шоке. Все читают «Геральд Трибюн»! Есть у вас в салоне газеты сегодняшние? Хотя, конечно, откуда... Пока вы летите, тут такое творится! Это экстренный выпуск «Геральд Трибюн», о нем только что объявили по радио и телевидению... Все кинулись читать...

— А что такое? Политическая сенсация?

— Да нет. Если бы! Я не знаю, как тебе объяснить. Я еще читаю. Это — совсем иное.

— Но все-таки о чем речь? Что это?

— Послание космического монаха папе римскому! А вообще-то обращение ко всем, ко всем людям...

— Что-что? Что такое космический монах? Не смеши, пожалуйста. Разве существует институт космических монастырей?

— Я тебе не могу объяснить. Это огромный материал. Все читают.

— О чем это послание? В чем его суть? Ну, в двух словах!

— Попробую объяснить. Этот космический монах утверждает, что он совершил великое научное открытие. Получается так, что люди теперь вроде бы сами смогут решать — рождаться им на свет или нет.

— Да ты что, Джесси! — Футуролог опешил. — Ничего не понимаю. Бред какой-то. Как можно подобное утверждать?! А где же Бог?

— Не знаю. Возможно, и Бог согласен с этим.

— Ничего себе! Что ты говоришь?! Ты понимаешь, что ты говоришь?! Что там у вас творится? Значит, киты...

— При чем тут киты? О, Боже! Приедешь, прочтешь. Все звонят друг другу... Все в растерянности, многие так возмущены, что готовы стереть «Геральд Трибюн» с лица земли. Друзья говорят, что именно ты должен высказаться. Разобраться, сказать, что все это значит и что будет дальше...

— А кто он, этот космический монах? Кто-нибудь из космонавтов, спятивших на орбите?

— Да это тот самый невозвращенец, помнишь, промелькнуло в печати, что один из экипажа космической научной станции отказался возвращаться с космической станции на Землю?..

— Помню, конечно. Писали, что он русский, летал с американцем и японцем. Не помню только, как его зовут.

— В послании он именует себя — монах Филофей.

— Филофей? Это его настоящее имя?

— Не знаю.

— Кажется, это русское имя. От русских сейчас всего можно ожидать. Они такого навидались на своем веку... Отшельник, стало быть, уединился в космическом скиту и кидает оттуда идеи почище революционных... Вот это ново...

После империи: национальное кино в условиях рынка

Даниил Дондурей, *главный редактор журнала «Искусство кино», социолог, Россия.* Организуя вместе с Конфедерацией Союзов кинематографистов эту встречу, журнал «Искусство кино» намеревался выяснить, что же на самом деле происходит с нашим пока еще единым, отличающимся в этом смысле от большинства творческих союзов, киносообществом. Действительно ли мы уже разобщены реальными условиями существования, а наши клятвы во взаимной верности прежним ценностям и идеалам — не более чем компенсаторное психотерапевтическое утешение. Или, наоборот, несмотря на все просчеты новых поколений политиков, чудовищные издержки национального шовинизма, кризис кинокультуры, мы умудряемся сохранить подлинное сокровище — общее кинематографическое пространство, в котором беспрепятственно перемещаются фильмы, художники, идеи, киноинвестиции. Тут важны не только фактические детали, но и психологическое самоощущение. Итак, что же делается на немалой территории под довольно неблагозвучным названием «эс эн ге»?

Многие дальнозарубежные организации, от Совета Европы до ФИПРЕССИ, от ЭВРИКИ до французского CNC, с назидательным упорством продолжают считать нас единым геополитическим и геокультурным миром, да и мы сами с легким сердцем и согласием откликаемся на подобные заклинания. Пытаемся как-то половчее обозначить себя, ну, скажем, как «экс-СССР».

Но рубль, как к этому ни относиться, в пределах бывшей большой Родины — иностранная валюта, разноречивые деньги на свое, национальное производство вместе не складываются, да и на фестивалях, естественно, полноправные члены ООН выступают под собственными флагами. И Кира Муратова проживает в суверенном государстве — на Украине, а художественные приоритеты Ермека Шинарбаева или Бахтиера Худойназарова располагаются, на мой взгляд, ближе к Парижу и Берлину, чем к Москве.

Журнал «Искусство кино» вот уже несколько лет не может форсировать Днепр, не продается дальше саратовских степей, на него нельзя подписаться в местах проживания других членов нашего Содружества. Вопрос: можно ли снять сегодня, к примеру, российско-казахскую копродукцию, которая имеет хоть какой-то шанс оказаться в кинотеатрах Бишкека или Харькова?

Как известно, в конце 1991 года российское кино, наряду с грузинским, белорусским, прибалтийским, отделилось от советского. Приобретя долгожданный суверенитет, оно одновременно потеряло место на экранах собственной страны в сознании миллионов соотечественников — они попросту отдали свое предпочтение продукции Голливуда. А уж о фильмах товарищей по бывшей империи и говорить не приходится: кино стран экс-СССР в кинотеатрах Москвы и Петербурга, по нашим данным, не собирает и десятой доли одного процента зрителей! И это на территории, где триста миллионов понимают по-русски. Картин членов нашей Конфедерации нет ни на видео, ни на центральном, ни на местном, ни тем более на кабельном телевидении.

Интересно, что же происходит с российскими картинами в Баку или Кишиневе, кто покупает права на прокат и защищает их, сохранилась ли потребность в наших фильмах? Существуют ли в республиках свободные финансы, которые кто-то там готов вкладывать в родное кино? Как оценивается продукция, сохраняется ли киноиндустрия? Тут много вопросов, но не меньше и стереотипов.

К примеру, все мы с мазохистским увлечением обсуждаем кризис кино в том, что когда-то называлось СССР. Но вот мы провели любопытный опрос нашей киноэлиты — тех кинематографистов, чье мнение в своей профессиональной среде объективно (для выяснения этого использовалось несколько социологических методик), авторитетно. Так вот, 51% лидеров кинематографического общественного мнения считают, что непременно попадут на кинофестивали, а уровень нашей продукции соответствует критериям отбора на крупнейшие международные кинофорумы. Плюс к этому — 37% опрошенных считали, что с оговорками, но тоже попадут, и только 8% сомневались, сумеют ли пройти фильтры международной киноселекции (лишь 4% не смогли ответить на этот вопрос). Это значит, что подавляющее большинство наших творцов прямо или косвенно удовлетворены художественным состоянием нашего искусства, но, главное, качеством собственной продукции. По их мнению, проблемы у российского кино только одни: недостаточность инвестиций и чудовищные промахи в прокате. Я думаю, что это принципиально для творческого самосознания кинематографистов, о чем хотелось бы сегодня поговорить.

И последнее. Я не знаю, что происходит в сфере реального проката таких больших стран, как Украина, Беларусь, Казахстан, но вот на кинорынок России стала проникать и фундаментально обживаться здесь первоклассная американская продукция. Только в этом году несколько наших крупнейших прокатных компаний «выбросят» на экраны приблизительно 120-130 названий голливудских бестселлеров группы «А». Вследствие этого произойдет, не может не произойти некое качественное изменение в структуре кинопредложения — своего рода революция критериев и ожиданий зрителей не только России, но и всего «эсенговья». Премьеры в Москве будут проводиться буквально через пару месяцев после представления новых работ в Лос-Анджелесе или Нью-Йорке. Хочется верить, что после появления голливудских колоссов в нашем прокате, быть может, появятся некоторые дополнительные деньги, эффективные стратегии в кинополитике.

Безусловно, у нас еще есть — хотя и неумолимо уменьшаются — шансы появления на авторитетных международных кинофестивалях авторского кино, но вот есть ли перспективы проникновения в коммерческий прокат на Западе, на телевидение — пусть ночное, кабельное, университетское, какое угодно? Я предлагаю обсуждать не только эти — обозначенные мною, но и любые другие вопросы выживания национального кино с максимальной степенью проблемности, драматизма, для того чтобы попытаться представить реальную и по мере сил разностороннюю картину происходящих в нашем кинематографе процессов.

Леонид Козлов, *киновед, Россия.* Мне кажется, мы все озабочены проблемами сохранения, воскрешения и оживления национальной кинематографической культуры. Нужен лозунг не национальной идеи, а идеи культурной. Идея культуры должна быть ведущей. Это первое.

Второе. То, что стало предметом и заботы, и тревоги, иногда доходящей до паники, — отступление перед потоком иностранной, большей частью американской киноэкспансии, потоком низкопробной продукции, которая захлестнула наши экраны, — результат не столько некоей национальной слабости, сколько слабости культурной, которая проявилась в определенный момент. А попросту говоря, это бескультурье, которое обнажилось, разоблачилось, расцвело пышным цветом и проявляется в самых различных формах. Это и психология

«временщиков», и мелкий деляческий прагматизм в постановке решения проблем кинопроизводства, и многое другое. Нужно думать о культуре в широком смысле слова — как о возделывании почвы кинематографа, сохранении всех продуктивных связей, складывающихся десятилетиями и образовавших реально действующую инфраструктуру, заботе о профессиональном потенциале, с тем чтобы не дать ему растечься мелкими ручейками и уйти неведомо куда, поддержании духовной атмосферы в кинематографе. Все это оказалось в самом страшном небрежении.

И в этом смысле сегодняшнее собеседование за «круглым столом» может оказаться чрезвычайно важным. Важно также, что здесь объединились журнал «Искусство кино» и Конфедерация Союзов кинематографистов, ибо нам нужно все эти проблемы решать сообща на пространстве Содружества независимых государств, к которому надо вернуться, чтобы спасти и сохранить все, что еще можно спасти и сохранить.

Валерий Рыбарев, *режиссер, Беларусь*. Мне кажется, у нас есть редкая возможность не только проинформировать друг друга о состоянии той или иной кинематографии, но и попытаться постичь современный духовный кризис, который мы все ощущаем, чувствуем, но не вполне осознаем.

Мне близка позиция киноведа Козлова, предлагающего рассмотреть сложные проблемы нашей жизни с точки зрения культуры. Лично мне кажется, что никогда еще так остро не стояли проблемы отношения искусства и жизни, влияния разрушительных сил действительности на творчество. Для меня вопросы экономические, финансовые, политические, несмотря на огромную нашу от них зависимость, вторичны. Драматизм ситуации состоит в том, что наш кинематограф не способен извлечь себя из потока обыденной пошлости и противопоставить себя ей. Он находится в плену у времени, у порожденных этим временем ничтожных идеек.

Провозгласив свободу творчества, мы приняли только эту аксиому, но не ответили на вопрос: свобода от чего и ради чего? Мы видели в процессе преобразований возможность обрести свободу мышления и убеждений, а получили вседозволенность, законы и вкусы улицы, вытеснение талантливых людей. Да, искусство должно быть свободным, но не от духовного опыта. Мы знаем, что свободное искусство вырастает из духовной глубины человека, вырастает как свободный плод (по определению Бердяева). И все мы ощущаем эту глубину в произведениях истинно художественных. Значит, проблема — в отсутствии внутренней свободы у нас самих, в нашем духовном самоопределении. А мы всё ссылаемся на жизненные обстоятельства, на сложность бытия. Свободный дух прозы и поэзии Шаламова жил в условиях концлагеря, а русская философская мысль, литература создала шедевры в условиях эмиграции, нищеты.

Мы ушли, провалились в упрощенность жизнепонимания. Ушли от категорий любви, совестливости как источника чувства ответственности. Все же мы должны жить по иным законам, чем законы улицы, мы должны найти в себе иные силы. Ведь искусство кино — это попытка создать рядом с реальным миром другой, более человечный мир. Так давайте сосредоточимся на том, что нами утрачено, и все вместе будем бороться за то, что ценно и неизменно для нас.

Но я бы не хотел рассматривать ситуацию, которая сложилась в нашем кино, как победу разрушительных сил. Все же я верю в возможность духовного обновления, в возможность противостояния явлению, которое философ Иван Ильин назвал «бессердечной культурой».

Сейчас появилось много людей, у которых нет иных истин, кроме практического успеха. Для которых совестливость — выдумка блаженных, а интерес друг к другу определяется мерой денежной или служебной пользы. Я вижу сущность содружества, товарищества, союза в солидарности, в объединении людей, предполагающем, конечно, духовную близость, имеющую (естественно, помимо частных интересов) единый интерес, единую цель. Рустам Ибрагимбеков и его единомышленники по Конфедерации делают очень многое, чтобы мы не потерялись в хаотичном пространстве нашего бывшего государства. И мы, отчужденные друг от друга, оказавшиеся в «зарубежье», ослабленные, расколотые, благодарны им за это.

Ну, а что касается белорусской кинематографии, то она была и остается провинциальной, враждебной творчеству, духу новизны. Наши творческие достижения и удачи родились в борьбе с косностью и невежеством чиновников и среды. Киностудия растаскивается, видоизменяется, боюсь, что если не принять мер, то она скоро не будет соответствовать своему назначению. В отсутствие какой-либо культурной политики национальный кинематограф может исчезнуть. Пролезла и прочно обосновалась в нашем кинематографе бойкая пошлость, и мне кажется, что в этом потоке делячества творческий акт станет невозможным. Союз кинематографистов Беларуси пытается найти формы сохранения творчества, входит с инициативами в государственные органы, пытается обратить внимание руководства республики на процессы разрушения киноотрасли, но не находит ответа.

Михаил Пташук, *режиссер, Беларусь*. Алесь Адамович в свое время назвал Беларусь, свой родной уголок земли — «Вандеей». Сегодня у нас пресса принадлежит этой «Вандее». Единственный, кто сражается с ней, — это Союз кинематографистов. Из всех творческих союзов, которые были в бывшем СССР, как-то удержались все вместе только мы, и я считаю, что это, может быть, наше главное завоевание последних лет.

Как это отражается на нас, кинематографистах? Много лет шло противостояние между Союзом кинематографистов и студией. Студию поддерживало министерство культуры и все правительственные организации. Сейчас от нашей студии не осталось ничего, кроме коммерческих структур. Намечается разрушение всего кинематографа. Каким образом? Создается кинокомпания «Беларусьфильм», но министерство культуры просто хочет создать под этой маркой новое Госкино. А завтра наша студия будет вынуждена отдать свои акции какой-нибудь крупной компании, для того чтобы сохранить себя. Возможно, мы, кинематографисты, проиграем, и эта компания будет создана по задумке Совмина. И не будет у нас самостоятельной студии.

Мы хотим, чтобы национальная программа (пять-шесть картин) контролировалась людьми, которые умеют снимать. А то ведь теперь студия стала каким-то «проходным двором», и я не могу даже назвать фамилий режиссеров (наверняка и вы их не знаете), которые приезжают к нам снимать. Это вторые режиссеры, актеры — кто угодно. С одной стороны, они спасали студию: люди, работающие на студии, получали зарплату и были заняты на производстве. Но, с другой стороны, это не имеет абсолютно никакого отношения к настоящему кинематографу...

Пока мы находимся на распутье. У нас очень сложная политическая обстановка, и вот этот «кинематографический бастион» укрепляется сегодня, и очень мощно укрепляется. А мы, кинематографисты, практически никакой поддержки не имеем. Однако мы все же надеемся, что добьемся своего, потому что есть в республике какой-то резерв людей умных, понимающих, что сегодня происходит, и среди писателей, и среди художников, то есть в среде творческих союзов, и они могут нас поддержать. Вот только на это мы надеемся.

Кора Церетели, *кинокритик, Грузия*. Надо констатировать тот факт, что, несмотря на совершенно ужасающее положение, в котором находится моя страна (вы знаете, бывают дни, когда Грузия обесточена полностью, когда отключается аэропорт, а не только метро, к этому уже все привыкли), несмотря на то что на студии дают свет иногда на два-три часа в день, фильмы снимаются, и не только на студии. Для меня это совершенно необъяснимое и удивительное явление. Может быть, завтра

уже этого не будет, но сегодня кино Грузии еще существует. И не только существует, но и отражает то положение, в котором находится страна.

То, что мы видим сегодня, — это состояние души наших кинематографистов. И надо сказать, что большинство наших фильмов — не сиюминутная констатация фактов, хотя, казалось бы, в этой ситуации легче всего скатиться к констатации фактов, настолько они шокируют, настолько они сами по себе экстремальны. Но нет. В большинстве фильмов, которые сегодня определяют лицо грузинской кинематографии, наши кинематографисты передают чувства всей нации. Это мало похоже на прежнюю мифологию нашего кинематографа. Та мифология грузинского кинематографа была мне очень по душе. Сейчас не место и не время говорить о новой мифологии, о ее существенной необходимости для того, чтобы люди продолжали жить. Наш новый, «черный», кинематограф не очень щадит нервы своего зрителя. Но вот глубоко уважаемый мной Кирилл Разлогов раскритиковал картину Наны Джанелидзе «Колыбельная» как лакировочную, раскритиковал с позиции человека, который сидит при отоплении, при свете, а под окном у него не стреляют. А для меня это фильм глубокий, трогательный. Того, кто смотрел его и кто знает жизнь Грузии сегодня, фильм просто доводит до слез. Ведь это декларация. Это открытая декларация человеческих ценностей с призывом вернуться к ним. Здесь никакой олеографии нет. Все эпизоды в этом фильме сняты на натуре и в реальных интерьерах. Это ушедший быт грузинского дворянства. С какой-то необыкновенной очищенностью чувств, с лицами, не замутненными темными страстями.

Для меня это «крик души», понимаете? Я не говорю о других достоинствах фильма, о том, что это сделано необыкновенно профессионально, изящно. В нем переданы чувства, на которых держится мир: материнство, постоянное состояние любви, в которой признаются друг другу дочь и мать, муж и жена. «Люблю, люблю» — вот что постоянно звучит в кадре, и голоса такие светлые. Исторический опыт непостижим, но когда ты лично испытываешь что-то, ты понимаешь ценность всего, цену всему. «Колыбельная» — фильм о том, что необходимо эти ценности обретать вновь.

Но рядом существует и другой кинематограф, который фиксирует другие отношения, другие страсти, который показывает бездну падения. Это началось еще фильмом Цабадзе «Пятно» и потом «Ночными танцами». Это фильмы Баблуани. Появилась жестокость взгляда на жизнь, непривычная для грузинского кино, исчез юмор; даже в трагикомическом жанре у Эльдара Шенгелая юмор уже деформирован — в его последнюю картину «Экспресс-информация», пародийную картину, врывается сегодняшняя жизнь со всеми ее настроениями.

Но наше искусство живо, и это удивительно.

Эльдар Шенгелая, *режиссер, Грузия*. Из уст политиков мы очень часто слышим такие слова, как «общестратегическое пространство», «общее экономическое пространство» и т.д., но редко кто говорит о том культурном пространстве, о котором здесь сейчас было сказано и которое есть историческая реальность. Это культурное пространство не может быть разрушено в одночасье. Если же это произойдет, это будет просто трагедия. Конечно, такого рода попытки самоизоляции были и в Грузии, но сама жизнь приводит нас к тому, что это культурное пространство нам необходимо сохранить.

Поскольку я не кинокритик, а режиссер, я буду говорить о более реальных вещах. В первую очередь хочу сказать, что в связи с теми условиями, которые создаются в новых государствах, мы переживаем, как мне представляется, одни и те же процессы. Это, я бы сказал, процессы поиска новых форм, но важна суть, а не буква, потому что переименование студии в кинокорпорацию, в киноконцерн и т.п. не меняет существа дела.

Есть кинобаза, которая должна производить фильм. И есть люди, которые хотят это делать. И еще нужно иметь возможность показать фильм зрителям. Суть не меняется. Но нужно и можно искать формы, которые должны соответствовать новым реалиям жизни. Главное — найти структуру, которая бы действовала. Как бы мы ни проклинали свое прошлое, та система все же существовала. Существовало финансовое обеспечение фильма, существовало производство и прокат. Сейчас самым сложным, на мой взгляд, является то, что той системы не существует, а новой тоже нет.

Если мы хотим, чтобы кинокультура не умерла, нам нужно создавать в новых условиях новые структуры, чтобы кино снималось и чтобы оно доходило до зрителя. Это самое главное и самое важное. Если до сих пор в Грузии фильмы производились, то сейчас практически (Кора Давыдовна в Грузии не была два месяца, и поэтому она не совсем в курсе дела) парализовано все, абсолютно. Все съемки остановлены, кинотеатры не работают. Никакие фильмы не идут, ни грузинские, ни американские, просто потому, что нет света. Как известно, сначала появился Эдисон, а потом Люмьер. Поэтому раз нет света, то нет и кино. Может быть, это какой-то временный период, потом появится свет, и фильмы можно будет снимать. Но все-таки мне кажется, что если мы употребляем такое слово, как культура, то надо вспомнить, что культура всегда имела покровителя. И, наверное, нам нужно искать формы покровительства киноискусству, хотя это и сопряжено сегодня с очень большими сложностями.

В разных республиках, государствах — разные условия, и, по всей вероятности, нужно вести очень кропотливую работу, для того чтобы искать возможности сохранения кинокультуры в той части Земли, которая недавно называлась СССР. Как мы видим, опасность есть не только там, где нет просто физической возможности работать, но и там, где такая возможность есть, но рынок диктует свои условия, пагубно влияющие на дело. Видимо, мы не первые, есть какой-то опыт в мировом законотворчестве в отношении кино. Надо будет думать всерьез, как сделать так, чтобы кинокультура существовала, чтобы страны СНГ и Балтии могли обмениваться фильмами, чтобы все их видели, а не только читали о них.

Конечно, кроме плохого наследия, у нас есть и хорошее, и не надо от него открещиваться. Скажем, материальная база. Во многих республиках построены огромные комплексы, студии, которые сейчас просто разбазариваются, и это преступление, потому что, скажем, европейские эксперты, осмотрев студию «Грузия-фильм», сказали, что на такой территории, с такими строениями (мы же всегда строили широко, «широка страна моя родная», мы так и строили) можно разместить, по крайней мере, четыре или пять студий европейского масштаба. Понимаете? Создана большая сеть кинотеатров, и необходимо ее сохранить и использовать. Мне кажется, что зачинателем всего этого должна быть Конфедерация, входящие в нее союзы и все те организации, которые серьезно думают о сохранении кинематографа.

Ролан Быков, *режиссер, Россия*. Мы собрались здесь для того, чтобы погоревать вместе, чтобы обменяться мнениями и рассказать все друг другу. Сейчас на дворе период, который можно назвать временем посттоталитаризма, он отмечен тем же, что и вся наша экономическая реформа, — полным отсутствием политической, общественной, культурной, социальной концепции будущего, нашей общей идеи — хотя бы как утопии.

Мы живем во время такой общественной и идейной разрухи, что как целое уже не существуем. Эта средневековая, я бы сказал, раздробленность идей приводит к поразительному мифотворчеству: к мифу о том, что коммунисты сражаются с демократами, например. Это миф, ибо для того чтобы коммунисты сражались с демократами, нужно как минимум, чтобы были «коммунисты» и «демократы». Коммунистов, как мы знаем, лет сорок или пятьдесят уже нет. Демократов — еще нет.

Существует миф о том, что у нас рыночная экономика, и это при семидесяти или даже более про-

центах госсобственности! Никакой «рыночной экономики» быть не может — появился ларёк и «ларёчная экономика», «ларёчная политика», «ларёчная пресса», «ларёчная журналистика» и «ларёчная социология». Мифотворчество в стране заменило все. Нет доводов — идут прямо к выводам. Это нам досталось в наследство от старой нашей жизни.

Несмотря на то, что снято и 300, и 170, и 140 картин, мы про «черное» говорим «белое» и заявляем, что кино сегодня нет. Кино есть, да еще в пропорциях, иногда превышающих, а иногда соответствующих старому доброму времени. А если его не показывают, то надо прямо говорить, что не кино нет, а проката нет. А это существенная разница.

К счастью, мы вовремя успели преобразовать наш Всесоюзный фонд детского кино в Международный, и должен вам сказать, что такие фильмы, как киргизские «Где твой дом, Улитка» и «Улыбка», казахская «Мама Роза», туркменский «Ангелочек, сделай радость», получили две, три, пять или двенадцать международных премий.

Даже в Таджикистане во время войны была снята картина нашего фонда. В Таджикистане — во время войны!

На Международном детском фестивале одна из главных премий вручена фильму «Колыбельная», и я думаю, что это существенная оценка грузинского кино, не говоря уже о «Нике», где многие премии получили грузинские кинематографисты. Кино есть, и кино интересное.

Меня больше всего беспокоит то, о чем мы совсем не говорим: с какой стати золотой телец стал богом времени? С какой стати, восхищаясь Фаустом, мы все запели куплеты Мефистофеля? Кто сказал, что именно это и есть освобождение от коммунизма? Кто сказал, что потеря идеалов вечности, веры в доброту, в нравственность, честь, в милосердие и благородство — это освобождение от коммунистической морали? Коммунистическая мораль на 70 процентов включала в себя христианские заповеди. Христианские! Нам очень не нравится ГУЛАГ, и это естественно. Но не коммунистическая идея нехороша, а тот победивший российский чиновник, который переступил через революцию 17-го года и ныне, на наших глазах, переступая через крушение тоталитаризма, идет дальше. Я считаю, что сейчас торжествует не демократическое время, а брежневское. Просто желание жить, как Щелоков, не связано с необходимостью стреляться. Это происходит, к сожалению, не только в России, но и во всех бывших республиках. А мы удивляемся: мы-то не делим между собой бывшей социалистической собственности, это они — делят! Они и воюют. А мы-то соберемся за столом — и чувствуем, что братья...

Я думаю, первое, что нам нужно сделать в социальном, психологическом и, конечно, культурном плане, как очень правильно здесь было сказано, только я бы не противопоставлял его всем прочим, — это реально осмыслить то, что происходит. Мы должны сказать, что мы ни в коем случае не отрекаемся от наших отцов и матерей, от нашей жизни, от шедевров литературы, нашего кинематографа, нашего искусства, что мы не открещиваемся от Пастернака, от Булгакова, Ромма, Тарковского, Шукшина, Енгибарова. Мы не отказываемся от нашей дружбы.

Я говорю сейчас о России, о ее огромной духовной проблеме, но думаю, что она есть и во всех республиках. Ну, не было у нас Драйзера! Ну, никто не писал «Гения» и «Финансиста»! Ну, не было у нас Фолкнера! Ну, не было Бальзака! Не было. Был у нас Мамин-Сибиряк: «Золото», «Приваловские миллионы» — все бандиты. «Угрюм-река» Шишкова: все волки. «Дело Артамоновых»: вырождение. И если в начале романа Каверина «Два капитана» Ромашов берет деньги, в финале он предает Родину — это было естественное последствие. И в былинах наших нет нигде фантастического элемента, а есть только там, где появляются деньги: откуда у Садко, богатого гостя, деньги? Со дна морского! Как деньги — так фантастика! И знаем мы, что у нас не говорят «прибыль», а говорят «нажива». И знаем мы, чем кончился нэп. А кончился он не так, как пишут, что его якобы отменили. Жечь начали, жечь всех подряд — и быстро прекратили нэп!

Мы все время хотим сказать друг другу, что самое главное — это условия производства. Дорогие кинематографисты, они у нас бывали разные. В те далекие времена так складывалось, что пустыню мне пришлось снимать в Люберцах. В Люберцах под Москвой была снята пустыня. Трудности съемок всегда были. И я не удивляюсь, что в Грузии сегодня снимается кино. Я восхищаюсь — люди работают. Я восхищаюсь таджикскими кинематографистами, молодыми, которые сняли во время войны добрую, противостоящую войне картину — «Кошба кош». Наше дело вообще трудное. Конечно, очень страшна эта экономическая разруха и новая зависимость от рубля. И если после фильма «Чучело» я получил инфаркт, то после первого соприкосновения со свободным миром я получил инсульт. Что лучше? Это кому что нравится. Что лучше: идиоты политические — или коммерческие? Мы приходим в мир золотого тельца. Нам, людям искусства, говорят, что мы должны возрадоваться. Мы должны выучить одно прекрасное иностранное слово — «спонсор», и пусть вся наша культура стоит с протянутой рукой. Думаю, что это неверно. Думаю, что и в кинематографе есть деньги. Это большие деньги. Если в Екатеринбурге или в каком-то другом городе мафия, занимающаяся наркотиками или другим теневым бизнесом, занялась кинематографом, значит это выгодно.

Кирилл Разлогов, *культуролог, Россия*. Мне хотелось бы перевести разговор в несколько другую, может быть, даже утопическую плоскость, потому что у меня есть один проект, которым я сейчас занимаюсь: программа «Киномарафон» на Российском телевидении. И я готов в эту программу включить если не все пятнадцать республик, то по крайней мере восемь из них. Есть, кстати, специальная программа, посвященная династии Шенгелая. В программу можно включить не только классические фильмы, я думаю, имеет смысл включить и картины новые. С Российским телевидением в этом смысле нужно бороться. Недавно я придумал хорошую, на мой взгляд, программу, посвященную памяти Евгения Габриловича. Должен был демонстрироваться телефильм Алексея Габриловича о его отце и картина «Два бойца». Однако на Российском телевидении мне ответили: «Категорически возражаем против показа фильма «Два бойца» в вечернее время». То есть — нельзя, оказывается, показывать в вечернее время такую жуткую ерунду! Да, иногда на ТВ демонстрируются хорошие фильмы, но когда идет сериал Эй-би-си или третьесортная картина «Коламбии» в это самое вечернее время, а отечественное кино, которое сегодня собирает большую телевизионную аудиторию, не показывается, — это уже борьба. Я готов пойти на эту борьбу и представить в «Киномарафоне» — а он рассчитан на три года — все лучшее. И если бы грузины сами представили бы грузинскую программу, латыши — латвийскую, литовцы — литовскую, в этом было бы некоторое внутреннее достоинство; а вместе с ними шли бы Элиа Казан и Ален Рене — зарубежные кинематографисты соответствующего ранга. Без контакта со зрителем (а я должен сказать, что, к сожалению, контакт со зрителем сегодня в основном телевизионный) кинематограф превращается в «междусобойчик».

Ролан Быков пригласил меня на детский фестиваль. Очень хорошо — я наконец-то посмотрел какие-то республиканские картины, потому что иначе нигде бы их не нашел. Я очень хорошо отношусь к Нане Джанелидзе, она мне чрезвычайно симпатична. Более того, мне чрезвычайно симпатично хорошее отношение к ее красивой картине «Колыбельная», и мне кажется, что столь же благое дело для российской цивилизации — сделать картину типа «Просто Марии», которая воспитывает добрые чувства, семейные отношения и вообще многое-многое хорошее в противовес той «чернухе», которую

мы иногда позволяем себе делать. Из этого не следует, что «Просто Мария» — лучшее произведение всех времен и народов. Просто это благородный и добрый сериал.

Мне кажется, что для апокалиптического настроения момент еще не настал. Сейчас кино есть — фильмы делаются интересные и разные. Есть своя логика у процесса рыночного, своя логика у процесса творческого. К сожалению, в кино они пересекаются, но они во всем мире пересекаются, и далеко не безболезненно, зачастую кроваво. Но иногда высекаются и искры подлинного искусства. Да, есть жертвы. Но не пройти через это, мне кажется, было бы тоже неправильно. Я не был среди тех, кто кричал «рынок, рынок, рынок нас спасет!» Я был среди тех, кто говорил, что рынок будет иметь тяжелые последствия, с которыми надо будет считаться. Думаю, что нас не спасет возвращение назад. Оно просто уже и невозможно по целому ряду причин.

Ирина Шилова, *киновед, Россия*. А «Просто Мария» — это не возвращение назад?

К. Разлогов. «Просто Мария» — это возвращение назад в другом смысле. Это возвращение к вечному. Я имею в виду возвращение назад — к организации кинопроизводства, к той системе, которая существовала.

Л. Козлов. Пропаганда хорошего кино на телевидении несомненно нужна, но не будем забывать, что это все же не кино. И телезритель фильмов — это не кинозритель. Это эрзац кинозрителя. И мне хотелось бы вернуться к проблеме кинозрителя, к проблеме человека, который приходит или не приходит в кинотеатр. Как подходить к этой проблеме в условиях спада посещаемости? Трудно сказать. Во всяком случае, мне хотелось бы вернуться к одной идее, о которой мне приходилось однажды говорить в редакции журнала «Искусство кино». Мне кажется, что следовало бы очень серьезно задуматься о создании не то чтобы сети, но хотя бы первых очагов муниципальных кинотеатров, которые протежировались бы государством и были бы поставлены в условия наибольшего благоприятствования при прокате произведений отечественного кино. И что-то в этом направлении нужно хотя бы начинать делать. Я имею в виду не только русские фильмы, а преимущественный показ лучших произведений, созданных в кинематографическом пространстве Содружества независимых государств. Это гораздо более продуктивно. Я не знаю, как практически подойти к этому в нынешних условиях. Но к этому вопросу, я в этом убежден, необходимо вернуться.

К. Разлогов. Я об этом говорил ровно двадцать пять лет, и я обеими руками за то, чтобы это делать, но нынешняя ситуация такова, что все практические попытки иметь хотя бы половинку кинотеатра, который показывал бы приличное репертуарное кино, оканчивались полным фиаско по одной чрезвычайно простой причине: это экономически невыгодно. И в тот момент, когда директор кинотеатра слышит эти слова, он тут же поворачивается к нам спиной. Сегодня практически все кинотеатры — муниципальные. Они все находятся в сфере влияния местных органов власти, и там происходят очень любопытные вещи, которые не имеют никакого отношения к качеству фильмов, а исключительно к организации автосалонов на территории кинотеатров.

И. Шилова. Попробую вернуть разговор к заявленной теме. Думаю, что в последний период нашей жизни мы как бы протестировали то, что мы наделали. Посмотрите, что случилось? Я очень уважаю точку зрения Кирилла Разлогова и во многом ее разделяю по поводу «Просто Марии», но думаю, что это тоже тестирование. Сегодня мы наконец выяснили, какого зрителя мы имеем. Ушел зритель, который традиционно был воспитан на том, что кинотеатр есть место, куда он отправляется вечером, чтобы не просто получить некое удовольствие, а увидеть живой образ тех идеалов, с которыми он сжился.

Когда-то я написала безумную статью, которая называлась «Замещение функции искусства», и позволила себе проанализировать 70-е годы как период, когда наше кино, ввиду безнравственности общественной жизни, позволило себе преподавать нравственные уроки. Например, такие: «Чужие письма читать нельзя».

Когда начался период перестройки, все мы жутко обрадовались, что наконец-то искусство обретет свободу и мы сможем заняться собственно эстетическими проблемами, но теперь мы видим, к чему это привело. Эстетические проблемы решены не были. Смотрю много современных фильмов и, не соглашаясь с выступающими, могу сказать, что наше кино находится далеко не в лучшем состоянии. Я не говорю о резком снижении среднего уровня, который дошел уже до нулевых отметок, но и шедевры в отечественном кинопроизводстве стали большой редкостью. Мне хочется подтвердить то, о чем говорил Валерий Рыбарев. Я ношусь как чумовая с цитатой из Андре Жида: «Искусство рождается из стеснения, живет борьбой и умирает от свободы». Мы с вами можем наблюдать это в почти лабораторных условиях. Действительно, период свободы не оправдал наших ожиданий.

Искусство лишилось главного — самодисциплины художника, его внутренней ответственности за то, что он производит. Что же мы выяснили в этой новой реальности? То, что зритель у нас оказался как бы недостойным нашего внимания, мы не обеспечили продукцию, которая могла бы конкурировать не то что с американским, с мексиканским и с Бог весть каким кинематографом. А между прочим, у нас всегда было хорошее кино «для всех». Я напомню вам только такие фильмы, как «Предательница», «Случайные пассажиры», «Чучело». Кинематографа такого уровня у нас уже нет. Ролан Быков интересно рассказывает, но то, что он не снимает картин, — по-моему, просто его вина, а для нас — беда.

Далее. Значит, протестировали мы наши аудитории и выяснили, что, с одной стороны, у нас слой культуры оказался очень тонок, очень! И в это мгновение, когда действительно коммерческие структуры стали предлагать свою идеологию, я на этом настаиваю — именно идеологию, — мы слишком легко разделались с прежней. Тут кто-то говорил о мифах. Как можно так легко и просто отказываться от мифологии, которая складывалась в пространстве социалистического сознания? Мы много ругали соцреализм, обвиняли его в ста смертных грехах, и мало кто задумался о том, что говорил Кирилл Разлогов несколько лет назад: что американское кино соцреалистично по своей природе, и если на экране появляется плохой негр, то тут же, как альтернатива, появляется негр хороший. Они заботятся о том, чтобы их фильмы сплачивали людей.

Теперь все взорвалось, и мы вышли не в пространство национальных культур, а в пространство национализма — того, что абсолютно враждебно культуре как таковой. Вот с этой ситуацией действительно, мне кажется, нужно разбираться, потому что когда мы говорили об общечеловеческих ценностях, мы не задумались о том, что они вдруг оказались в отрыве от низового слоя национальных проблем. Когда грузины, например, говорят о том, что они не понимают своего одичалого народа (об этом говорят очень многие!), то каков же отрыв этой культурной элиты от того низового слоя, ради которого и творится любое искусство, создается любая культура, наконец?! Выяснилось, что мы с вами виноваты: мы, русские, перед нашим русским народом, грузинская интеллигенция — перед своим грузинским народом и т.д.

Алла Кашаганова, *заместитель генерального директора «Казахфильм», Казахстан*. Я с глубокой болью выслушала выступление своих белорусских коллег, своих коллег из Грузии... У меня есть даже какое-то чувство неловкости, вы меня извините, но у нас все хорошо. (*Смех, аплодисменты.*)

Киностудия «Казахфильм» сохранена в той структуре, которая существует у нас с 1935 года. Мы расширяемся, модернизируем кинопроизводство, технологические узлы. У нас уже были американ-

ские специалисты, которые смонтировали кодаковскую линейку, мы собираемся обрабатывать у себя «кодак», киностудия наша не расшатана, не разворована и не разграблена, она существует. К вопросу о сокращении штатов мы подходим очень тактично, потому что есть уникальные специалисты, и не мне вам рассказывать, что такое кино, сколько профессий оно объединяет, поэтому мы сохраняем и специалистов, и производственников, и технический персонал. Это крайне сложно, но мы пытаемся. Мы дружим с нашим государством, и я убеждена, что государство, которое называется Казахстан, имеет человеческое лицо.

Мы имеем приличные госзаказы, на сегодняшний день у нас запущены четыре крупных игровых проекта, и к запуску на следующий год подготавливаются еще четыре проекта. Понятно, что инфляция вносит свои коррективы, и государство, конечно, не может дотировать и поддерживать кинематограф в тех размерах, которые были раньше, но оно нас все-таки поддерживает.

Наряду с государственным кино в Казахстане существуют независимые киностудии. В свое время их открылось очень много, хозрасчетных, акционерных — до пятидесяти. Сейчас происходит некоторое затухание, и возникает интересная ситуация. На всех этих киностудиях, если верить республиканской критической мысли, к сожалению, пока не созданы картины, которые могли бы подняться до уровня приличного кино. Только на «Казахфильме», на государственной киностудии, режиссер может снимать то, что он хочет. Во всяком случае, с 1985 года, а сегодня уже год 1994-й, не было каких-либо скандалов, недоразумений.

В сентябре 1993 года президентом Назарбаевым был подписан указ о создании государственной кинокомпании «Казахфильм». Суть его в том, что мы входим в общенациональную структуру, и главное, что следует из этого указа, — мы не разбазариваем киноотрасль как таковую, право владения, пользования, управления остается в этой госкомпании. И если совсем недавно Госкомимущество ретиво принялось накладывать свою руку на кинотеатры и на другие объекты, то сейчас это все возвращено в отрасль, и главной своей задачей госкомпания считает поддержку кинопроизводства и развитие технической базы.

К сожалению, так сложилось, что в Казахстане нет кинофабрики, нет технологических предприятий, которые выпускают химреактивы, оптику для кино и т.д. Конечно, встает вопрос о кооперации с другими республиками, и мы будем предпринимать решительные шаги в этом направлении, кооперироваться на взаимовыгодной основе.

Кто же запускается на «Казахфильме»? При госкомпании создана так называемая Конкурсная комиссия, Фонд поддержки национальной кинематографии. В этот фонд входят режиссеры, драматурги, производственники. В общем, это люди, которые выполняют роль бывшего худсовета. В фонд поступают заявки, бизнес-проекты, творческие проекты от всех, кто желал бы запуститься именно на государственной киностудии «Казахфильм». Причем это могут быть люди, которые не состоят в штате киностудии. Естественно, мы очень ревностно относимся к тому, чтобы нас не коснулся процесс девальвации профессий в кино, как это происходит сейчас на многих студиях. Мы стремимся к тому, чтобы уберечь кинематограф от дилетантов, от случайных людей.

Как работает фонд, о котором я вам рассказала? Когда поступают заявки, представители фонда читают их, обсуждают. Затем они приглашают режиссеров и на конкурсной основе делают выбор. У нас есть и социологическая служба, с нами работают киноведы, кинокритики, которые предлагают программы, необходимые для развития кинематографа и работы в нем способных режиссеров. Нареканий, недовольств по поводу работы фонда не существует, потому что мы действуем «по гамбургскому счету».

Мы практикуем совместное финансирование, то есть к государственным деньгам добавляем еще деньги спонсоров, при этом оговариваем главное условие: всем, что связано с творческим процессом в кино, занимаются только специалисты, только профессионалы.

Однако надо сказать, что с прокатом у нас неблагополучно. Народ наши картины не смотрит. Люди считают, что это кино элитное — не для народа. Это проблема пока нерешаемая. Но, конечно, мы понимаем, что нужно делать фильмы, которые будут иметь сборы. У нас создана генеральная дирекция кинофестивалей. В 1995 году в Казахстане планируется проведение первого международного кинофестиваля, куда будут приглашены и зарубежные прокатчики.

Сейчас мы заканчиваем производство первой казахско-французской картины, которая называется «Слабое сердце». На этом проекте мы хотим отработать систему совместных постановок, а также и идею продюсерского кино: как должен заработать этот механизм и кто может быть продюсером? Мы уже подготовили проект вхождения с нашими предложениями в правительство. Кроме того, мы хотим отправить шесть-семь человек на обучение в Америку и надеемся, что это будет огромное подспорье для нашего производства.

Мне хотелось бы пожелать нам всем спокойствия и мира, чтобы мы были защищены, и, видимо, задача нашего «круглого стола» — координироваться по самым высоким и благородным проблемам, которые существуют в кинематографе. Могу вас заверить, что кинематографисты Казахстана всегда будут рядом.

Рустам Ибрагимбеков, *сценарист, Азербайджан.* Чтобы успокоить коллег из Беларуси и Грузии, я сделаю заявление: у нас в Азербайджане ситуация тоже очень сложная. То, что происходит в Казахстане, — счастливое исключение. И ход нашей дискуссии показывает, что все мы примерно в одинаковом положении. Процессы очень похожи, и, как ни странно, меня это радует, потому что когда мы говорим об общем культурном пространстве, мы должны иметь в виду прежде всего то, что нас объединяло на протяжении семидесяти лет. Нас сбивала в единую группу общность наших проблем, то есть тот феномен, который так или иначе назывался «советским кинематографом». И самая большая опасность, как ни странно, если мы окажемся в разных ситуациях. Вот тогда, несмотря ни на какие организационные, юридические и другие меры, мы потеряем то культурное пространство, о котором говорим, потому что общая жизнь — источник нашего творчества, и пока мы объединены общими проблемами, мы едины. Когда, как это было в послевоенное время, не было спичек, денег, керосина и т.д., мы решали все вопросы, точно зная, у кого есть спички, керосин, у кого есть немножко денег, и жили сложной, но единой жизнью. Поэтому очень важно — и Конфедерация занимается этим в меру своих сил и возможностей, — чтобы улучшение везде происходило как бы равномерно. Если какие-то две-три-четыре республики — особенно, прошу прощения за откровенность, Россия — оторвутся от остальных, мы погибнем. То, что в России дела идут не очень хорошо, азербайджанских кинематографистов радует, потому что с этим связаны наши надежды.

Надо сказать, что мы — я имею в виду Конфедерацию — дважды собирали руководителей государственных органов кинематографии всех пятнадцати республик. Однажды мы собирались в Ташкенте, а совсем недавно, в конце прошлого года, — на Иссык-Куле. В чем смысл таких встреч? В условиях полной разобщенности, которая доходит уже до каких-то абсолютно фантасмагорических пределов — я и понять не могу, как быстро вдруг разорвались все связи и почему очень многим это нравится, — вот в этих условиях возникла необходимость подвигнуть все госструктуры одновременно на выработку некоей государственной программы. Это единственное наше спасение.

Ролан Быков блистательно анализировал то, что происходит на рынке, и это действительно так. Если человек может купить за десять тысяч долларов

пять фильмов невысокого качества в Америке и прокатать их здесь, невозможно заставить его купить хорошую российскую картину, поскольку за нее надо заплатить гораздо больше.

Поэтому мне кажется, что государственная политика в области кино должна строиться с учетом тех реальных обстоятельств, которые существуют, и бороться против того, что мы называем «рынком», хотя на самом деле это и не рынок. Это некий базар, построенный на грубейших нарушениях всех существующих законов, и надо попытаться каким-то образом выстроить некую доктрину, которая ляжет в основу государственной политики. На протяжении этих трех-четырех лет, наблюдая словно со стороны за тем, что с нами происходит, мы, к сожалению, этого не сделали, поэтому мы даже не имеем права обвинять государство в том, что оно невнимательно к кинематографу. Да оно и не должно быть внимательно к кинематографу, поскольку кинематограф всегда интересовал государство только как способ пропаганды, защиты государственных интересов. Как только мы добились свободы — а свободы мы действительно добились и этого не должны отрицать, — кинематограф потерял для государства всякий интерес. Значит, мы оказались в тяжелейшей ситуации в том смысле, что вместо государства появился как бы новый «хозяин» в виде человека с деньгами, и в этой ситуации мы должны, мне кажется, надеяться на то, что среди этих людей появятся люди со вкусом, и они станут вкладывать деньги не только в картины, приносящие доход, а понимать, что главная наша задача — выработать некую государственную политику в области кинематографа.

Мне кажется, что если бы журнал «Искусство кино», являющийся практически нашим единственным рупором, подключился к этой работе активно и мы бы посвятили ближайшие год-полтора именно этому главному вопросу — попытке выстроить некую концепцию существования кинематографа в этих псевдорыночных условиях, мы могли бы в какой-то мере попытаться спасти наши национальные кинематографии.

Но должен сказать: в том, что происходит, есть и много хорошего. Кинематограф демократизировался, появилось большое количество людей, неизвестно откуда взявшихся, которые снимают, и, вне всякого сомнения, среди них должны быть, просто по теории больших чисел, новые одаренные люди. Вероятность появления новых талантливых людей резко увеличилась, потому что система государственного отбора, которая существовала раньше, очень активно этому препятствовала. Сейчас эта вероятность появилась. Поэтому, не зачеркивая того хорошего, что все-таки принесло новое время, надо попытаться спастись от того, что у нас называется «рынком».

Владлен Кузнецов, *сценарист, Украина.* Я начну с нескольких примеров, которые не буду даже комментировать.

Министерство культуры Украины — в него входит сейчас и Госкино — недавно приняло решение, в котором сказано, что режиссеры-постановщики, операторы, актеры, которые не являются гражданами Украины, если они будут участвовать в создании фильмов, снимающихся на Украине, должны иметь на это специальное разрешение коллегии Министерства культуры Украины, причем безотносительно к тому, кто будет снимать: голливудский или московский режиссер.

Лично для меня самое прискорбное то, что подписал это решение не партаппаратчик, не человек, которого можно упрекнуть в том, что он воспитан на брежневских или сталинских традициях, а Иван Дзюба — ныне министр культуры, известный в прошлом правозащитник, человек, который безупречно вел себя многие десятилетия, написавший книгу «Национализм или русификаторство», пострадал за это и т.д. и т.п. Если бы это было единичным явлением, я бы о нем и не говорил. Увы, это типично, причем в агрессивной форме.

У нас на Украине есть известный критик Александр Рутковский. Он в прошлом году был в Мокве на Международном кинофестивале. Когда он вернулся и опубликовал в газете «Культура и жизнь» статью о кинофестивале и в одном абзаце (только в одном абзаце!) заметил, что очень сожалеет, что Украина не была представлена на этом фестивале, газета сочла необходимым в том же номере, а потом еще через несколько номеров выступить с двумя резкими отповедями. Одна из статей так и называлась (это цитата из Хвылевого — одного из идеологов партийно-национального строительства начала 30-х годов) «Подальше от Москвы». Речь шла не о том, при каких условиях нужно быть «подальше» или «поближе». Это был универсальный принцип: счастье, что Украина не участвовала в Московском фестивале. К сожалению, одним из авторов статьи, в которой Рутковского вторично критиковали в этой газете, был критик Леонид Череватенко, тоже никогда не бывший компартийным аппаратчиком.

Я никоим образом не выступаю против суверенизации и государственности Украины. Как председатель инициативной группы по созданию украинского «Мемориала» — первой, по сути дела, неформальной организации, являясь и сейчас его сопредседателем, я неоднократно выступал за это и старался сделать все, чтобы Украина стала суверенной. Однако то, что происходит на Украине сейчас, — к сожалению, суверенизация с головой, повернутой назад, и в области культуры это особенно заметно.

Если говорить о кинематографе, то прежде всего надо коснуться тенденциозной кадровой политики, которая весьма отчетливо проявилась в недавней истории с назначением директора Одесской киностудии. Я не знаю, известно ли это коллегам, но Одесская киностудия не так давно в течение двух месяцев бастовала. Были отправлены факсы во все республиканские союзы, взывающие к солидарности с одесситами. В чем там было дело? Коллектив Одесской студии избрал директором осетина — Басовича. И два или три месяца, которые этот директор работал, подтвердили правильность выбора коллектива. К сожалению, опять же Министерство культуры Украины — не без помощи, я в этом абсолютно убежден, вице-премьера Жилинского, который курирует вопросы культуры, — потребовало, чтобы директором Одесской студии стал украинец. В бумагах, которые Одесская студия переслала и в Союз кинематографистов Украины, и в родственные союзы, об этом было сказано отчетливо. Этот вопрос в течение трех-четырех месяцев Министерство культуры решать отказывалось. Тот же самый «демократ» Леонид Череватенко (теперь он уже не критик, а и.о. главы Департамента кино в Министерстве культуры) приехал в Одессу и даже не счел возможным посетить студию. Сидя в гостинице, он поочередно вызывал к себе членов бастующего коллектива. Как вы понимаете, нужно быть очень уж сомнительным демократом, чтобы так поступать.

Может быть, многим неизвестно, что перестала существовать Украинская студия научно-популярных фильмов — «Киевнаучфильм». Студия, марка и школа которой были известны во всем мире. Вместе со своим объединением ушел Юрий Аликов, ушли Тимур Золоев, Анатолий Борсюк, Виктор Олендер, то есть люди, которые создали украинское научно-популярное кино. Но это абсолютно не взволновало тех, кто сейчас решает проблемы украинской кинематографии. Причем не помогло ни заступничество Союза кинематографистов, ни протесты общественности.

К сожалению — и это самое печальное, самое удручающее, — в людях поселяется страх. Они начинают бояться говорить правду, поддержать мнение, которое кажется им правильным, но которое могут расценить как нелояльное. И каков итог? С одной стороны, государство не разрешает никаких серьезных акций по приватизации, по развитию рыночных отношений, по акционированию, этот путь оказывается закрытым. С другой же — на этот год, при обещанных 300 млрд. карбованцев, на кинематограф выделено 15 миллиардов. На эти деньги

можно сделать одну, максимум две слабеньких картины, а возможности выбирать между рынком и государством у кинематографа нет. Что же делать? Может быть, апеллировать к общественному мнению? Идти на гражданское неповиновение? Мне очень грустно, и я, честно говоря, не верю в то, что сейчас каким-то образом можно изменить ситуацию на Украине. Дай Бог, чтобы все было не так мрачно, как мне представляется.

Игорь Садчиков, *киновед, Россия*. В этом году ВГИКу исполняется 75 лет, и все эти годы он занимается воспитанием студентов всех национальностей. Имеет в этом довольно большой опыт, наработаны некоторые правила, благодаря которым удалось сохранить многие добрые традиции.

Я приведу два примера, которые, по-моему, показательны. Несколько лет назад, когда начиналось противостояние Армении и Азербайджана, правда, еще не стреляли, но конфронтация уже была, у нас учились два курса: армянский — под руководством Армена Джигарханяна и азербайджанский — под руководством Алексея Баталова, учились в одних аудиториях, жили в одном общежитии. Должен вам сказать: не было никаких эксцессов, никаких столкновений. Более того, руководство даже как-то собрало студентов, чтобы выяснить, что происходит, и сами студенты сказали: «Не беспокойтесь, пожалуйста». В дипломном спектакле Баталова участвовали семь азербайджанцев, три армянина и три студента из Латинской Америки. Это и есть то самое культурное пространство, о котором говорил Леонид Козлов. Успокаивающая, я бы сказал, объединяющая сила культуры.

Приведу еще один пример. Трижды в последнее время мы посылали фильмы на студенческий «Оскар» в Америку. Один раз — русского студента Дмитрия Золотухина с фильмом «Христиане», второй — молдаванина Сергея Продана с фильмом «Без осадков» и третий — югослава Александра Райковича с картиной «В имении». Это чувство уважения ко всем нациям спасает институт от межнациональных конфликтов.

У студентов есть проблемы, но они находятся в другой плоскости — социально-бытовой, связаны с нынешним экономическим положением; но по национальному вопросу у нас никакого внутреннего напряжения нет. Однако общая ситуация все же сложная. Прежде у нас учились студенты по направлениям из республик. Учился, к примеру, русский студент Рыбаков, направленный из Кишинева. И когда мы попытались туда позвонить и спросить, примут ли его в республике после ВГИКа, нам сказали: «Ах, русский? Ну, пусть радуется тому, что он будет ходить живой по Кишиневу...» И парень остался в Москве.

Хочу, однако, немного успокоить присутствующих вот чем. Нарождается новое молодое поколение, которое лучше приспосабливается к той экономической ситуации, которая возникла. Для нас это трагично, для них — естественно. Например, режиссеры становятся «фирмачами». Они сами под свой фильм быстро создают какое-то дело. Вот Аня Черникова, изящная красивая девушка, создала фирму, которая поставила «Вишневый сад». Я уж не говорю об экономистах. Мне кажется, что во ВГИКе сохраняется то многонациональное культурное пространство, которое существовало у нас десятилетия.

Валерий Фомин, *киновед, Россия*. Такая наша встреча, которая прежде казалась бы рутинной и обычной, сегодня вдруг воспринимается как чудо, — то, что мы съехались, собрались, и говорим, и смотрим друг на друга. И я хочу заострить внимание на этом моменте. Почему то, что было нормой, стало таким экзотическим и уникальным явлением?

В этой комнате как раз заседал штаб, который программировал VI съезд кинематографистов и который породил организацию под названием Конфедерация Союзов кинематографистов. Но породили мы, по-моему, какое-то очень хилое существо, и оно не смогло противостоять новому времени, которое мы все так дружно и отчаянно приближали. И если кому-то как историку доведется писать историю союза после VI съезда, то я ему не завидую, потому что в ней будет мало героического, мало светлого. Это будет история предательства, отступничества и забвения многих вещей, которые нам всем были дороги. Я не буду расцарапывать эту рану. Фактов много. Хочу привести один пример. Я был на «Беларусьфильме» и встретил Мириам Касымову, политэмигрантку, беженку из Таджикистана, которая со слезами рассказывала, что когда у нее случилось несчастье и она с больной матерью приехала в Москву и попросила небольшую сумму у Киноцентра, никто ей эту копейку не подал, хотя там есть деньги немалые. Слава Богу, что в Беларуси ее пожалели и приютили. И таких позорных фактов, к сожалению, очень много. Давайте делать из этого выводы.

Что делать? Разрушено почти все, что нас связывало, за исключением личных контактов. Вы сами прекрасно видите и чувствуете, что мы друг друга по-прежнему любим и уважаем, мы интересны друг другу. Но на уровне организационном все рассыпалось. Одна труха осталась. И если мы хотим что-то восстановить и возродить, то нужно построить очень много мостков — от кинорынков и далее, не буду перечислять. Мне кажется, что ничего не сделано, ни один из этих мостков не построен. Для начала мы должны наладить чисто информационные связи, ибо пока мы не будем знать, кто в каком положении находится, у кого что болит, что где происходит, — никакой проект, каким бы красивым он ни был, не пойдет. Подготовлен проект журнала, самого дешевого, копеечного почти, «Вестник кино», который бы информировал нас всех друг о друге, о том, что происходит. Это не киноведческий журнал, а журнал деловой. Копеечный журнал. Надо что-то делать уже в настоящем, реальные маленькие шаги, иначе кинематограф обречен.

Д. Дондурей. Я благодарю всех за интересное обсуждение наших актуальных проблем и вместе с тем перспектив нашего профессионального сосуществования. Не знаю, повлияет ли этот разговор на реальный процесс кинематографической жизни, но в любом случае это ценная и практически неизвестная информация о том, что творится у наших товарищей.

Е. Левин

Краткий курс истории «Русфильма»

В «Устных рассказах» М.И. Ромма есть глава «К вопросу о национальном вопросе, или Истинно русский актив». Она начинается так:

«До сорок третьего года, как известно, не было у нас, товарищи, антисемитизма. Как-то обходились без него.

Ну, то есть, вероятно, антисемиты были, но скрывали это, так как-то незаметно это было.

А вот с сорок третьего года начались кое-какие явления. Сначала незаметные.

Например, стали менять фамилии военным корреспондентам: Канторовича — на Кузнецова, Рабиновича — на Королева, а какого-нибудь Абрамовича — на Александрова. Вот, вроде этого.

Потом вообще стали менять фамилии.

И потом еще появились признаки. Появились ростки. Стал антисемитизм расти. Вот уж и какие-то официальные нотки стали проскальзывать».

Дальше Ромм рассказывает о кадровых изменениях в советском кино, которые коснулись и его, в то время — начальника Главного управления по производству художественных фильмов: начальство неожиданно решило вернуть его на творческую работу. Ставить фильм режиссеру предложили в Ташкенте и только закончить его разрешили в Москве.

8 января 1943 года в Ташкенте Михаил Ильич написал большое письмо Сталину о катастрофическом состоянии советской кинематографии, возложив вину за него на киноруководство, которое не выполняет постановлений партии и решений правительства. А после этого он добавил:

«Но есть еще один вопрос, с которым я не могу обратиться ни к кому, кроме Вас. За последние месяцы в кинематографии произошло 15—20 перемещений и снятий крупных работников (художественных руководителей, членов редколлегии Сценарной студии, заместителей директоров киностудий, начальников сценарных отделов и т.д.). Все эти перемещения и снятия не объяснимы никакими политическими и деловыми соображениями. А так как все снятые работники оказались евреями, а заменившие их — не евреями, то кое-кто после первого периода недоумения стал объяснять эти перемещения антиеврейскими тенденциями в руководстве Комитета по делам кинематографии. Как это ни чудовищно звучит, но новые и новые распоряжения Комитета ежедневно прибавляют пищу для этих разговоров, оспаривать которые стало просто трудно.

Проверяя себя, я убедился, что за последние месяцы мне очень часто приходилось вспоминать о своем еврейском происхождении, хотя до сих пор я за 25 лет Советской власти никогда не думал об этом, ибо родился в Иркутске, вырос в Москве, говорю только по-русски и чувствовал себя всегда русским, полноценным советским человеком. Если даже у меня появляются такие мысли, то, значит, в кинематографии очень неблагополучно, особенно если вспомнить, что мы ведем войну с фашизмом, начертавшим антисемитизм на своем знамени».

Надо ли уточнять, что ответа Михаил Ильич не дождался? Вскоре он приехал в Москву и увидел, что на его родной интернациональной киниве пышным цветом расцветает расизм. Ромм, человек не робкого десятка, пошел выяснять политику партии в кадрово-национальном вопросе у И.Г.Большакова, председателя Комитета по делам кинематографии при Совнаркоме СССР. Иван Григорьевич, обычно улыбчивый и к постановщику фильмов о Ленине всегда доброжелательный, на этот раз был более чем строг. Он не скрыл, что «Мосфильм» превращается в «Русфильм», и по просьбе режиссера уточнил, по какому признаку будут подбираться творческие кадры обновленной студии.

Михаил Ильич и тут не струсил и, как заправский правдоискатель, отправился к Г.Ф.Александрову. Он был крупной фигурой — заведовал отделом агитации и пропаганды ЦК ВКП(б). Ромм сказал ему, что отправил товарищу Сталину письмо, а Георгий Федорович протянул ему замечательное роммовское послание вождю, исчерканное синим карандашом, разукрашенное восклицательными и вопросительными знаками и завершенное добродушной резолюцией: «Разъяснить!» Александров и разъяснил. Ромм, по его словам, взбесился и полтора часа возражал и

Продолжаем мемориальную публикацию работ из архива Ефима Самуиловича Левина.

спорил, а завотделом ему спокойно разъяснял и разъяснял, что такое теперь пятый пункт. Правда, он обещал вернуть на «Мосфильм» Эйзенштейна (у которого, кстати, евреем выкрестом был только дед по отцу) и еще нескольких человек.

Ромм уехал в Ташкент ставить фильм «Человек № 217» — антифашистское произведение, воспевающее моральную стойкость советского человека, воспитанного в духе пролетарского интернационализма. А с 14 по 16 июля 1943 года шло совещание кинодраматургов, писателей, кинорежиссеров и актеров, созванное Комитетом. Сохранилась стенограмма этого совещания (РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, ед. хр. 839, лл. 1—243). Оно было весьма представительным — собралось 87 человек, среди писателей были А.Фадеев, Н.Эрдман, М.Вольпин, В.Шкловский, П.Нилин, О.Берггольц, Б.Горбатов, Н.Вирта, О.Брик, М.Светлов, А.Штейн, М.Зощенко, А.Барто, С.Михалков, кинематографистов представляли Л.Леонидов, А.Довженко, С.Герасимов, К.Виноградская, Л.Арнштам, И.Пырьев, Ю.Солнцева, Э.Гарин, В.Петров, В.Строева, М.Жаров, Л.Целиковская и многие другие. В зале сидели представители ЦК ВЛКСМ, руководители «Мосфильма», Главреперткома, журналисты.

Совещанию явно придавалось особое значение. Большаков сделал обширный доклад о состоянии советской кинематографии. Критерии оценки этого состояния были прежними: идейность, партийность, народность и производное от них — высокохудожественность, но что касается народности, то содержание этого понятия претерпело явные изменения: народность приобрела национальность. Осмотрительно и ненавязчиво Большаков выдвигал на первый план тематику, связанную с русским народом, с его историей и культурой. И если не знать подоплеки этой тенденции, то она не может вызвать никаких возражений. Но подоплека была: в поисках духовной опоры сталинизм после долгого периода денационализации стал паразитировать на традиционных национальных ценностях, исподволь шовинистически их искажая и включая в свою идеологическую систему. Возвеличивание русского народа сопровождалось отделением от него других народов СССР как вторых по значению — с непременными реверансами в их сторону, разумеется.

«Мы также должны, — указал Большаков, — продолжать работу и над созданием исторических фильмов, и прежде всего фильмов, которые поднимают национальное самосознание русского народа, которые раскрывают патриотизм русского народа в его борьбе с чужеземцами за свободу и независимость своей Родины.

Русский народ является первым из равноправных народов нашего многонационального Советского Союза. Его история — история величественной борьбы за свою национальную культуру, за свою государственность, за свободу и независимость.

Русский народ выдвинул из своей среды величайших людей, которые вписали блестящие страницы не только в историю русского народа, но и всего передового, прогрессивного человечества. Биографиям этих великих людей и их благородным патриотическим делам должны быть посвящены наши будущие сценарии и фильмы. <...>

Вместе с тем мы должны подумать и о национальных фильмах на материале народов Советского Союза» (л. 15).

Сказанное Большаковым было воспринято как изложение партийной линии и как сигнал к началу очередной идеологической кампании. Каждый, кто этого хотел или кто загодя получил соответствующее предписание, разрабатывал свой мотив единой для всех партитуры. Она была составлена так, что все неподдельно жизненные темы вскоре начинали звучать фальшиво. Характерный пример — выступление И.Пырьева. Иван Александрович искренне был озабочен судьбой русской советской кинематографии. Правда, при этом ее единственным полномочным представителем он считал самого себя, свои фильмы — в этом смысле эталонными. Выступая на совещании, Пырьев среди прочего сказал:

«Мне кажется, что, как ни странно, но в нашей кинематографии очень мало русского, национального. Вот есть украинская кинематография <...>, прекрасная, национальная, великолепная, достойная прекрасного народа, есть в лице Александра Петровича Довженко. Он является настоящим певцом, художником своего народа. Это прекрасная кинематография, которая имеет своего достойного мастера. Есть кинематография грузинская. Там имеется Чиаурели, был покойный Шенгелая, у которого был прекрасный национальный фильм «Элисо». Есть армянская кинематография — Бек-Назаров. Есть, конечно, и русская кинематография, но ее очень мало. И представители отдельные этой кинематографии есть, конечно, в большей степени в том или ином произведении того или иного художника — кинематографического режиссера или сценариста, но самобытного, настоящего национального русского художника-кинематографиста, по-моему, у

нас нет. Есть какие-то ростки у Сергея Аполлинариевича Герасимова в его последних произведениях, особенно в «Учителе», и в «Большой Земле» это в большой мере показано, но до сих пор к этому делу все-таки относились не совсем внимательно, не совсем пристально и правильно. <...> Этот вопрос не встал еще достаточно ясно перед какой-то определенной группой наших работников и перед киносценаристами, а он должен встать раз и навсегда. Я не говорю, что русская кинематография должна выразиться в показе села или избы — вопрос стоит гораздо глубже. Пора об этом достаточно ясно и четко говорить и это понять» (лл. 195—197).

Казалось бы, Пырьев говорит дельные вещи, с ним можно спорить по частностям, но кто станет утверждать, что не нужна русская кинематография или что она не заслуживает внимания и поддержки? Однако почему же Иван Александрович иногда вроде бы запинается и ходит вокруг да около? Да потому, что есть у него задняя мысль: русское кино должны делать русские люди (знал ли он, что у С. Герасимова мать была еврейкой, если уж считать пятый пункт первым и единственным?), только высказывать ее открыто на совещании было, видимо, признано нецелесообразным. Похоже, что июльское совещание 1943 года должно было подготовить общественное мнение, избегая четких формулировок, из которых следовало делать административно-кадровые выводы. Надо было изложить, не педалируя кадровую проблему, новую установку в трактовке основополагающего принципа дружбы народов. А уж программу практических действий легко представит себе каждый.

Пырьев был не одинок. На трибуну выходили и другие ораторы, разрабатывавшие ту же тему в своей аранжировке. Например, драматург Александр Штейн говорил о том, что сегодня каждый советский человек, независимо от национальности, чувствует себя государственным человеком, творящим «великие исторические дела России», и именно искусство обязано способствовать развитию его гражданского, патриотического самосознания, ибо «алгебраическая формула», как он выразился, здесь недостаточна.

«Теперь в связи с этим, — развивал свою мысль драматург, — один чрезвычайно важный вопрос, о котором здесь говорил Пырьев совершенно правильно, об американской и русской школе кино. Когда читают наши товарищи американский сценарий или смотрят картину и говорят: «Ах, здорово, мы этого никогда не сможем сделать!» — конечно, не можем, потому что мы русские, а не американцы, потому что другие задачи у нас, другая школа, другие традиции и история. (*Аплодисменты.*) Мы можем сделать так же хорошо, но по-русски. (*Герасимов: «Молодец!» Аплодисменты.*) Ведь, товарищи, наша русская литература — самая великая и первая литература мира, она тем и велика, что она русская, а не какая-нибудь другая. Никакого космополитизма здесь не может быть, он вреден и гибелен для искусства. Видите ли, до сих пор я думаю, что мы были в некотором периоде исканий. Война подводит итоги всему, во всех областях жизни, а также в литературе и искусстве. До сих пор, если можно так сказать, в литературе занимались обслуживанием, пора заниматься служением. (*Аплодисменты.*) Между словами большая дистанция, если мы хотим быть идеологами. И вот, когда Пырьев говорил о необходимости нашей русской кинематографии... (*С места: «Почему только русской?»*) Потому что он говорил, что украинская кинематография имеет лицо совершенно определенное — Довженко. Грузинская, армянская тоже. И он говорил о том, что русская, несмотря на то, что удельный вес ее огромен, меньше всех в этом смысле проявлена. Я считаю, что он прав. Кроме того, я считаю, что русский народ, объединивший вокруг себя весь [советский] народ, имеет право на примат» (*С. Герасимов: «Правильно!»*) (лл. 237—238).

«Право на примат», утверждаемое — под аплодисменты — в статусе государственного закона, подоплекой имело далеко идущие политические цели, для достижения которых была составлена обширная программа действий, одним из элементов коих была и киностудия «Русфильм».

На июльском совещании Ромм не присутствовал — ставил фильм в Ташкенте. Приехал он в Москву в начале 1944 года и узнал, что подготовка к созданию новой студии идет полным ходом. Большаков, верный проверенному методу, снова собирает актив кинематографистов, чтобы на нем узаконить уже и кадровую сторону проблемы русской национальной кинематографии. Рупором киноруководства был директор Сценарной студии Астахов, по словам Ромма, ужасающий черносотенец. Он и заявил с высокой трибуны, что русское кино должны делать русские кинорежиссеры. На этом активе Михаил Ильич не только присутствовал. Много лет спустя он так пересказал свое выступление:

«Ну что ж, раз организуется такая русская кинематография, в которой должны работать

русские режиссеры, которые русским духом пахнут, мне, конечно, нужно искать где-нибудь место. Вот я и спрашиваю себя: а где же будет работать автор «Броненосца «Потемкин»; режиссеры, которые поставили «Члена правительства» и «Депутата Балтики», — Зархи и Хейфиц; режиссер «Последней ночи» Райзман; люди, которые поставили «Великого гражданина», Козинцев и Трауберг, которые сделали трилогию о Максиме; Луков, который поставил «Большую жизнь»? Где же мы все будем работать? Очевидно, мы будем работать в советской кинематографии. Я с радостью буду работать с этими товарищами. Не знаю, каким духом от них пахнет, я их не нюхал. А вот товарищ Астахов нюхал и утверждает, что от Бабочкина, и от братьев Васильевых, и от Пырьева, и от Герасимова пахнет, а от нас не пахнет. Ну, что ж, мы, так сказать непахнущие, будем продолжать делать советскую кинематографию. А вы, пахнущие, делайте русскую кинематографию».

Речь смельчака была выслушана в глубоком молчании и награждена овацией и «ревом восторгов». Это была поддержка, полная и безусловная. Начальство, видимо, вплоть до самого высокого, попало впросак. Оно упустило из виду, что в годы войны изменилась общественная психология — конечно, не коренным образом, но заметно. И прежде всего ослабел страх. Общая опасность сплотила людей и пробудила во многих гражданское самосознание. Каждого кинематографиста в отдельности, как и встарь, легко было запугать. А собранные вместе, они повели себя независимо. Ибо лишь немногие приветствовали гонения на своих коллег и все до одного понимали, что создать студию, на которой работали бы только русские кинематографисты, — дело не только сомнительное и просто дурно пахнущее под гордым знаменем дружбы народов, но и невыполнимое, абсурдное с практической точки зрения.

На следующий день на заседание актива приехали руководящие работники Центрального Комитета партии. И ораторы, горячо ратуя за развитие всех национальных кинематографий, в том числе русской, уже не говорили о ее примате и не касались кадровой проблемы. Окончательно спустить ее на тормозах было поручено многоопытному и умеющему убеждать Герасимову. Это был верный выбор. Сергей Аполлинариевич подбадривал Александра Штейна в нужных местах его угодливого выступления и назывался первым в числе истинно русских режиссеров. Кому же, как не ему, объяснить взволнованным и не на шутку встревоженным товарищам по работе, что никто не собирался смешивать национальное искусство с национальным составом его создателей, что это разные вопросы, а товарищ Астахов имел в виду национальный характер искусства и русский национальный характер на экране, вовсе не этническую принадлежность кинематографистов. Больше к этой теме не возвращались, конфликтная ситуация разрешилась мирно. Киностудия «Русфильм» создана не была. Однако грязная волна не спадала. Кинематографисты-евреи продолжали работать, но отношение к ним руководства на всех уровнях резко изменилось, атмосфера становилась все более удушливой. Особенно трудно стало жить и работать после войны, когда кинематографисты вновь оказались разобщенными и каждый — один на один с системой.

А ее террористическая сущность не изменилась. Она придумывала все новые способы гонений на неугодных. Ей нужны были все новые и новые жертвы, чтобы постоянно торжествовал ее фундаментальный принцип — принцип индивидуального и массового преследования для постоянного всеобщего запугивания.

После войны вновь начались аресты творческой интеллигенции. С 1946 года на культуру обрушились постановления ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград», об опере В. Мурадели «Великая дружба», о второй серии фильма «Большая жизнь», не остался без внимания репертуар драматических театров: на этом участке идеологического фронта тоже был учинен погром. А в феврале 1949 года началась борьба с «безродными космополитами» — врагами Отечества, тайными агентами мировой буржуазии и западных спецслужб, лютыми ненавистниками всего подлинно русского. Все это хорошо известно, а напоминаю я о событиях тех лет потому, что, во-первых, шельмование «космополитов, орудовавших в советском кинематографе», было продолжением попытки создать «Русфильм», но уже не как студию, а как кинематографию, и, во-вторых, потому, что в новой ситуации дрогнул даже Михаил Ильич. Если Пырьев остался верен себе и на собрании актива киноработников 24 февраля 1949 года повторял то, что говорил шесть и пять лет назад, то Ромм 28 февраля произнес речь, которая не делает ему чести. В ней было немало верных частных суждений, но в целом она означала полную гражданскую и нравственную капитуляцию. Он безоговорочно присоединился к тем, кто травил его товарищей, хотя знал,

что выдвинутые против них обвинения абсурдны, что антикосмополитическая история — это на самом верху задуманная и там же организованная антисемитская кампания и что сам он мог оказаться в числе тогдашних «русофобов». Может быть, таким образом благодарил за то, что не оказался? Платил по счету? Но плата была непомерной. Я уверен, что воспоминания о братании с черносотенцами мучили Михаила Ильича до последнего дня его жизни. В «Устных рассказах» Ромм с юмором поведал о том, как его хотели предать суду чести, придуманному тоже на самом верху в 1947 году, за письмо «белоэмигранту Михаилу Чехову», написанное по специальному заказу в ответ на послание великого актера советским киноработникам в связи с фильмом С. Эйзенштейна «Иван Грозный». Суда удалось избежать, Михаил Ильич понял, что это ему предупреждение, и решил, как он будет дальше вести себя, чтобы не оказаться в числе подсудимых...

Как бы там ни было, а о своем участии в охоте на «беспачпортных бродяг в человечестве» Ромм, насколько мне известно, в своих воспоминаниях не обмолвился ни словом.

Так закончилась история киностудии «Русфильм». Но сама идея отбора по национальному признаку, легко переходящая в манию чистокровности и в погромные лозунги «Россия — для русских», «Украина — для украинцев», «Грузия — для грузин» и так далее, живет и кое-где едва ли не побеждает, чему мы являемся, к стыду и ужасу, свидетелями.

Публикация Л. Прус

Симона Синьоре

Ностальгия теперь не та

Глава 7

Вольфганг Штаудте, поставивший «Убийцы среди нас», первый послевоенный немецкий фильм, полностью снятый на дымившихся развалинах Берлина, с участием удивительной Хольдегарде Кнеф, приехал в Париж за Бернаром Блие и за мной, чтобы пригласить сниматься в «Матушке Кураж» по Бертольту Брехту. Фильм должен был сниматься на студии ДЕФА, то есть в ГДР. Бернару была предложена роль повара, а мне — французской проститутки Иветты. Все остальные роли должны были исполнять актеры труппы «Берлинер Ансамбль» и среди них, конечно же, Елена Вайгель (госпожа Брехт) в роли Матушки Кураж. «Берлинер Ансамбль» привозил «Матушку Кураж» в Париж, где пьеса имела огромный успех; по сути, труппа этого театра была одной из лучших в мире, и восточным немцам очень повезло, что, возвратившись в родную страну, Брехт выбрал их, а не западных. Поскольку стены в то время не было, на генеральную репетицию в «Шифбам Театр» бегали немцы обеих Германий. Словом, мы гордились, что будем работать с этими людьми.

Студия ДЕФА располагала огромными средствами, какими располагают государственные предприятия в социалистических странах. Она выпустила несколько хороших фильмов, например, «Ротация»[1] в постановке Штаудте и его же «Верноподданный» по Генриху Манну, но одновременно там создавались и художественные эпопеи в ужасающем ждановском стиле. Ни один из таких фильмов не демонстрировался за пределами страны.

При помощи «Матушки Кураж» немцы надеялись расширить свой рынок и с этой целью обратились к актерам, известным на Западе. Бернара и меня знали в Западной Германии по фильмам, в которых мы снимались вместе. «Деде из Антверпена» и «Интриги» у них прошли с большим успехом.

Надо думать, что студия ДЕФА доверяла вкусу своих соотечественников. Ведь в Восточной Германии не демонстрировалось ни одного фильма с моим участием. Я была им совершенно незнакома. Фильмы Аллегре, Беккера, Карне или Клузо были признаны недостойными для показа зрителям ГДР. Наконец-то, подумала я, они познакомятся со мной в фильме, где я впервые заговорю на немецком языке. Я уже месяц зубрила свой текст. Немецкий язык, который я изучала в течение четырех лет в школе, вспоминался довольно легко, и я понимала то, что учила. Бернар же очень рассчитывал на свои смутные воспоминания о пребывании в «немецком плену». Первой отправилась в Германию я.

Поезд пересек Западную Германию, затем Восточную, потом снова Западную и опять Восточную. На вокзале Западного Берлина, где мне не разрешено было выходить, я стояла в дверях. На перроне я заметила мужчину, который несся ко мне как сумасшедший. В одной руке он держал огромный букет цветов, в другой плакат с моей фамилией. Это был самый крупный прокатчик из Западного Берлина, который прибежал пожелать мне приятного пребывания на немецкой земле. Он уверял меня, что весь немецкий народ обрадуется моему участию в фильме по произведению величайшего немецкого драматурга. Он не очень хорошо знал людей со студии ДЕФА, но они, без сомнения, очень, очень милые люди. А главное, чтобы я не раздумывая звонила, если что не так... Он дал мне свою визитную карточку, вручил букет цветов; поезд тронулся, проехал еще немного и остановился на большом вокзале Восточного Берлина.

Здесь меня ждала делегация, состоявшая из генерального директора студии и нескольких представителей министерства культуры, все — с красными гвоздиками в руках. Французские актеры не выносят гвоздики из-за глупого, твердо укоренившегося суеверия. Тысячи анекдотов рассказывают они друг другу за кулисами или на съемочной площадке о роковой гвоздике, посланной соперницей своей конкурентке в надежде на ее падение в суфлерскую будку или провал на генеральной репетиции. Но я подумала: ведь эти люди отдают последние гроши, чтобы преподнести гвоздики — верх роскоши в странах, где мало солнца, — неблагодарным французам, которые при виде этого цветка начинают тотчас же думать

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1993, № 9, 11; 1994, № 1, 3, 4, 7.

[1] В советском прокате — «Коричневая паутина».

только о том, что охрипнут, потеряют голос или разобьются в самолете. Итак, были гвоздики, встречающие улыбались, довольные тем, что наконец воочию видят особу, которую никогда не видели в кино. Среди официальных лиц была одна женщина, Розаура Ревуэльтас, мексиканская звезда, снимавшаяся в фильме «Соль земли», о котором я еще расскажу. Она приехала, мне кажется, для того, чтобы попытаться «продвинуть» свой фильм.

Во время переговоров мне вежливо предложили выбрать: хочу ли я, чтобы мне платили в западных марках? Нет, я предпочитала восточные. Желаю ли я жить во время съемок в гостинице «Курфюрстендам» в Западном Берлине? Нет, я хотела жить в ГДР. Раз уж я приехала работать в ГДР, я хочу жить жизнью этой страны. И, таким образом, меня повезли в Бабельсберг. Это место было своего рода Беверли Хиллз периода, когда немецкий «Голливуд» располагался в УФА. Теперь на этом месте возникла студия ДЕФА. Виллы звезд УФА и крупных промышленников нацистского режима были розданы актерам, писателям и режиссерам ГДР. Самая большая и самая красивая вилла — бывшая резиденция фирмы «Сименс» — превратилась в «Гастхауз», что следует понимать как «пансион для семейных». Он был расположен на хорошенькой улочке, выходил на озеро, имел даже свой небольшой причал. В пансионе был табльдот, за которым собирались проживавшие в «Гастхаузе» актеры, часть из них приезжала с Запада для работы на студии ДЕФА. Фрейлейн Эрика, женщина весьма уморительная, была завхозом, метрдотелем и телефонисткой.

В первый же вечер я попросила соединить меня с Отёй. Я оставила там на четыре недели Монтана, Беккера, Жозе Артюра и семейство Перье. Они были очень огорчены, когда я уезжала, но в то же время вздохнули с некоторым облегчением. Мое усердие в занятиях немецким несколько испортило их отдых. Если уж ты такая «добросовестная» и тебе повезло играть Брехта в оригинале — поезжай, сыграй и поскорее возвращайся к нам. «Но подавать тебе реплики на незнакомом нам языке мы больше не в состоянии!» Примерно таков был тон в Отёй до моего отъезда в Германию. Поэтому мне захотелось успокоить свою семейку, как это водится после длительного путешествия за пределы страны, но фрейлейн Эрика вдруг сообщила мне, что из «Гастхауза» можно звонить только в Восточный Берлин! Правда, через четверть часа все было урегулировано. Не знаю уж, кого вызвала по тревоге фрейлейн Эрика, увидев, как я была удивлена тем, что отрезана от своего мира. Итак, в Отёй я позвонила. Мало того, мне сообщили, что в течение всего моего пребывания в «Гастхаузе» я могу звонить куда хочу и кому хочу.

Улочка, где был расположен «Гастхауз», была перегорожена деревянной изгородью, которая не позволяла прохожим пройти к озеру, находившемуся в конце дороги, приблизительно в ста метрах, и таким образом, для того чтобы попасть в пансион, необходимо было пересечь небольшую границу. К границе был приставлен таможенник — молодой полицейский из народной полиции ГДР. Если бы я постоянно читала антикоммунистическую прессу, я бы в этот вечер получила громадное удовольствие. Но я никогда не читала ничего подобного. Я отнеслась к тому, что увидела, с пониманием. Из Западной Германии я приехала в Восточную. В Западной я видела залитые неоновым светом улицы и восстановленные здания. Я знала, что все это сделали американцы. В Восточной я увидела то, что восторга не вызывало. Но, по сути, мне было все равно. В конце концов, у русских не было ни причин, ни средств делать подарки, подобные американским. Бывшие нацисты, которые в результате неожиданной географической метаморфозы превратились в социалистов, вынуждены были расплачиваться по счетам истории. Я хотела жить в Восточной Германии, потому что меня, как ребенка, действительно снедало любопытство, как это им в восточном блоке удается жить с помощью обменов. Мне невтерпеж было увидеть китайские ананасы, полученные в обмен на польский уголь, прекрасные цейсовские очки, за которые было отдано украинское зерно, русскую икру, приобретенную за венгерский уран. Поэтому я для себя оправдывала существование небольшой деревянной стены, даже если она мне мешала. В двух километрах отсюда была Западная Германия, восточные немцы были бдительны, и они были правы. И потом, в Бабельсберге мы сможем насладиться работой над прекрасным сценарием с великолепным режиссером и хорошими актерами; и размышляя об этом, я встретила своего старого товарища Бернара Блие, который также решил жить во время съемок в восточной части.

И началась работа. Мы с Бернаром сразу же влюбились в нашего режиссера. Он обожал актеров и у него были для этого веские причины. Некогда он играл у одного из учеников профессора Урната в фильме «Голубой ангел»[2] и любил рассказывать, как все больше и

[2] Фильм Дж. фон Штернберга (1930) с Марлен Дитрих.

больше беспокоился Яннингс[3], по мере того как роль Лолы становилась все более важной, тогда как он наивно полагал, что он — единственный интересный персонаж в фильме. Штаудте жил в Западном Берлине и работал с равным успехом как на ДЕФА, так и на студии «Бавария»... Он пригласил нас, потому что видел нашу игру. Он пригласил также художника Макса Дуи, который работал на всех фильмах Клода Отан-Лара. На огромных, великолепно оборудованных съемочных площадках Макс построил прекрасные, необычные декорации, полные ужаса и печали, — декорации войны.

Актеры труппы «Берлинер Ансамбль» рассказали нам о своей жизни. Она не имела ничего общего с тем, что́ мы о ней знали. Актеры были на полном обеспечении. Они не знали слова «безработица». Бывало, что они репетировали одну пьесу в течение шести или даже девяти месяцев, если так решал Брехт. Для них были организованы курсы музыки, танца, мимики. Конечно же, они играли то, что им предлагали играть, но поскольку это был главным образом Брехт, они были очень довольны. Тем не менее актеры хотели, чтобы в мире о них знали больше. Фильмы, в которых они иногда снимались, выходили только в ГДР. На Западе такие актеры, как Петер Шалле или Эрвин Гешоннек, стали бы крупными кинозвездами.

Вскоре объявился прокатчик из Западной Германии. Западная кинематографическая пресса пожелала встретиться с Бернаром и мною, чтобы узнать про наши впечатления о первых днях работы на Востоке. Мы согласились при условии, что на пресс-конференции сможет присутствовать кинопресса Восточной Германии.

Возражений не последовало, и этот день стал исторической датой в короткой истории двух Германий. Впервые с момента раскола в 1949 году журналисты двух Берлинов могли, сидя бок о бок, задавать вопросы не на Каннском или Венецианском фестивале, а в самом центре Зипадного Берлина, в гостиной отеля «Кемпински». Было очень весело и очень тепло. Первые вопросы касались того, почему их собрали здесь вместе. Мы им ответили, что у нас не две головы — одна для Западной Германии, другая для Восточной, — поэтому ответы на их вопросы будут одними и теми же для обеих сторон. Пошли вопросы, они не были ни коварными, ни провокационными. Словом, это были вопросы, которые обычно задают киножурналисты киноактерам.

Затем мы со Штаудте пошли обедать, потом прогулялись и поехали по автотрассе, дважды пересекавшей обе зоны, по направлению к Бабельсбергу. Было слегка за полночь. Молодой полицейский в сопровождении своего большого пса вышел из своей будки и отказался открыть нам запертую на задвижку дверь. Тогда Бернар вспомнил все немецкие слова, которые он выучил в Силезии. Это не были слова Брехта. Он горланил на всю улицу, и можно было даже разобрать некоторые французские слова в его речи: «... на вас... четыре года... комендантский час...» В окнах кое-где зажегся свет. Фрейлейн Эрика пришла на переговоры, после чего сонный страж согласился пустить на ночлег инициаторов примирительной акции между Востоком и Западом.

История наделала немало шума. Ее отголоски были услышаны за пределами квартала. На

[3] Яннингс Эмиль (1884—1950) — крупнейший немецкий киноактер и театральный деятель.

следующий день министр культуры сообщил нам, что он был очень огорчен происшедшим инцидентом, и заверил нас, что подобное больше не повторится. Однако Бернар уложил свои вещи и «эмигрировал» в западную зону, в отель «Кемпински», который ему явно приглянулся. Я осталась. У меня был хороший номер, я завела себе друзей среди живших в пансионе и к тому же была рядом со студией. И, наконец, мне хотелось самой разобраться в жизни, которая меня окружала.

Я не понимала, почему прекратились съемки. В одно прекрасное утро нам сообщили, что Елена Вайгель раздумала сниматься. Обзвонили всех актрис мира, которые играли Кураж. Никто не согласился ее заменить. У меня оставалось несколько неснятых сцен. В тех, где я была с Кураж, я снималась без партнерши. Ассистент подавала реплики вместо Вайгель, а оператор просил меня не смотреть слишком высоко или слишком низко, потому что было неизвестно, какого роста может оказаться новая Кураж.

Новая Кураж так и не появилась. Шел 1955 год... Сталин уже умер, но многое тем не менее не было прояснено. Позже я узнала, что жизнь Брехта не всегда была легкой в этой стране, где его честная дерзость и мужество призывали его писать иногда вещи, которые многим были не по нутру.

Я кончила играть Иветту и вернулась домой, чтобы возобновить работу над «Колдуньями...». Накануне моего отъезда министр культуры ГДР долго со мной беседовал. Он счел нужным еще раз извиниться за имевшие место инциденты. При этом он был признателен нам за то, что ни Бернар, ни я не распространялись по поводу закрытой калитки. Надо сказать, что в то время заголовок типа «В Восточной Германии двое французских актеров не могут попасть к себе домой после полуночи» был бы хорошей сенсацией... Он хотел также сказать мне, что я не должна думать о них дурно... Мало ли какие ошибки приходится совершать начинающим... И чтобы я снова приехала, когда мне захочется, и чтобы не колебалась предложить им сюжет, — словом, мне всегда будут рады. Это не пролетело мимо моих ушей. Через некоторое время был подписан контракт о совместном производстве фирмы «Бордери» (Франция) и студии ДЕФА (ГДР) фильма «Салемские колдуньи», съемки которого планировались на июль следующего, 1956 года.

После успеха пьесы мы сразу стали думать о возможности сделать из нее фильм. Вряд ли мы могли бы это осуществить без участия студии ДЕФА. Переговоры проходили в Париже. Получалось, как в том анекдоте про рагу из лошади и жаворонка. Немцы давали лошадь. Они брали на себя натурные съемки, статистов, масштабные декорации и, разумеется, лошадей — все самое дорогостоящее. Нас Бордери преподнес в контракте как свадебный подарок, но поскольку Монтан и я тоже согласились участвовать в деле, его жест был чисто символическим. Раймон был приглашен в качестве режиссера, а Сартр — автора сценария. Все отлично понимали, что для переноса пьесы на экран было необходимо освежить диалог. Начало работы зависело от наших планов. Мы закончили играть пьесу в декабре. У меня был подписан контракт с Бунюэлем на фильм, съемки которого должны были начаться весной в Мексике; у Монтана — с Де Сантисом в Италии, тоже сразу же по окончании спектаклей. Редко бывало, чтобы в кино все шло на редкость быстро и слаженно.

Даты начала и окончания съемок имели большое значение. За полтора года до этого Монтан, при посредничестве Литературно-артистического агентства, подписал контракт на длительные гастроли и в конце октября 1956 года должен был отправиться в поездку в сопровождении жены, семи музыкантов и супружеской пары осветителей в Советский Союз (Москва—Ленинград—Киев), а затем — на неделю в каждую из социалистических стран. Литературно-артистическое агентство было единственной организацией, правомочной вести переговоры о гастролях в странах Восточной Европы. Именно это Агентство занималось гастролями «Комеди Франсез», TNP[4] и «Опера де Пари» и на протяжении уже двух лет способствовало культурному сближению между странами Западной и Восточной Европы. Одним из ответственных сотрудников этого Агентства был Жорж Сориа. Агент и писатель. Писатели думали, что он агент, а агенты думали, что он писатель. Как бы то ни было, именно он подготовил эти длительные гастроли, не допускавшие никаких отклонений от намеченных дат. На переезды отводился один день.

В конце переговоров между ДЕФА, Руло и Бордери было решено, что фильм любой

---

[4] TNP — Национальный народный театр (Theatre National Populaire), основан в Париже в 1920 г., закрылся в 1972 г.

ценой должен быть закончен не позднее середины октября. На том и расстались. «Будьте здоровы!» — «И вы будьте!», ответил Бордери, только что заключивший очень хорошую сделку.

«Смерть в этом саду» — возможно, не самый лучший фильм Бунюэля, но три месяца съемок в Мексике оказались для меня, Мишеля Пикколи и Шарля Ванеля незабываемыми каникулами. Возможно, для Жоржа Маршаля тоже, но поскольку с тех пор я его не видела, у меня не было случая поболтать с ним об этом, как я болтаю сегодня с Шарлем и Мишелем или с ассистенткой Колетт Кроша. Прежде всего сам Бунюэль: все работавшие с ним актеры говорили, что провести в работе день с доном Луисом — сплошное удовольствие. Так же мы когда-то веселились с Беккером или смеялись с Пикассо. И, кроме всего прочего, Оскар. Оскар Данцигер, самый русский из всех мексиканских продюсеров, после того как он был самым русским из французских продюсеров, самым русским среди эмигрантов, самым русским из всех очаровательных русских. Плюс к этому обливания водой из стаканов — целые ведра воды. И, наконец, Мексика. Что природа, когда там такие люди! Я сама выгляжу женщиной из народа, и это хорошо — простонародность несет в себе добро, когда она подлинная, то есть когда она действительно имеет что-то общее со словом «народ», по-мексикански «pueblo»[5]. И да здравствует день усопших, даже если в этот день в городе повсюду взрываются петарды, даже если постоянно болит зуб, которого, впрочем, уже нет, так как его вырвал не совсем умелый зубодер, политический эмигрант... И да здравствует одиннадцатилетний чистильщик обуви, отказавшийся от лимонада, — вы хотели его угостить, а он заявил, что сеньора не должна платить за мужчин. И — да здравствует Мексика, не принявшая в свою страну посла Франко[6]. И — да здравствуют широкополые сомбреро, трубы и гитары артистов, которых друзья приводят к вам в день вашего отъезда, они играют для вас «Lo Gondoleria», отчего у вас увлажняются глаза. Да здравствует Мексика!

Рвутся петарды, щелкают каблуки танцоров, танцующих самбу, звенит гитара, и в двух шагах от тюрьмы, где совсем неплохо поживает убийца Троцкого, до нас докатился слух о каком-то докладе, не «приписываемом Хрущеву», но подписанном Хрущевым. Его широко комментировали пожилые испанские республиканцы, друзья Бунюэля, регулярно собиравшиеся, чтобы поговорить о битве при Теруэле[7]: это были бывшие бойцы ПОУМ, ФАИ[8] или коммунисты. Они рассказывали друг другу о своей войне, которую проиграли восемнадцать лет назад, и безобидно ссорились за стаканчиком текилы[9]. В этот день многое прояснилось в их прошлом, прояснилось и нашло подтверждение. Сталин был не тем, за кого его принимали некоторые, Сталин — был таким, каким о нем рассказывали другие. «Да здравствует Хрущев!»

На другом конце света, в заснеженных абруццких Апеннинах Монтан тоже жадно слушал разъяснения итальянцев. Там тоже говорили, что доклад не «приписывается» Хрущеву, а действительно принадлежит ему. Бóльшая часть съемочной группы состояла из коммунистов, а поскольку Грамши написал когда-то «Только правда революционна», товарищи сочли, что товарищ Хрущев проявил воистину революционное мужество. Меня там не было, но так мне рассказывал Монтан.

Я вернулась из Мексики, он вернулся из Абруццы. Мы были готовы приступить к «Колдуньям». Мы были в очень хорошем настроении. Нам предстояло взглянуть другими глазами на страны Восточной Европы. Не будет больше тайн и двусмысленности. Горечь многолетнего обмана компенсировалась удовлетворением, что мы были правы, когда отказывались безропотно, «на голубом глазу» поглощать всю информацию с Востока. Каково же было наше удивление, когда мы узнали, что в Париже французские коммунисты реагировали на доклад не так, как в других странах: в Париже он «приписывался»... и его содержание оспаривалось.

В связи со съемками «Колдуний» «Гастхауз» наводнила целая армия французов. Фрейлейн Эрика все еще была там. Деревянная стена исчезла. Семья Руло привезла детей, а мы привезли Катрин. Весь дом был в нашем распоряжении. Мы — это Клод Ренуар, главный

---

[5] Pueblo — простолюдин, человек из деревни (*исп.*).
[6] Во время гражданской войны в Испании (1936) Мексика не признавала режим Франко.
[7] Теруэль — город в провинции Арагон, под которым республиканцы в 1938 году одержали внушительную победу.
[8] ПОУМ — троцкистская партия; ФАИ — Движение анархистов.
[9] Текила — крепкий алкогольный напиток из агавы.

оператор со своей группой; Милен Демонжо, которая в фильме заменила Николь Курсель, и Алекс, занимавшийся нашими прическами и бородами. Гримера не было: Раймон, Лила и Ренуар хотели, чтобы мы выглядели подлинными пуританками XVII века, никогда не знавшими ни пудры, ни накладных ресниц. В театре «Сара Бернар» тоже никто не гримировался, лишь освещение в нужный момент делало нас более красивыми. Изредка легкое прикосновение к лицу пушистой кисточки доставило бы госпоже Проктор, у которой было столько неприятностей, немного радости, испытываемой в миг приближения камеры. Но нет — ни единого прикосновения пушистой кисточки к лицу, ни единого штриха гримерным карандашом ни на веках, ни под глазами. Ни единой капли туши на ресницах. Мы были такими, какими были в семь часов утра. Какими были крестьяне, отправлявшиеся на работу; они и сейчас такие.

Сценарий Сартра был типично сартровским, хотя и сохранившим верность пьесе Миллера. Он рождался в результате длительной переписки между Миллером и Сартром, поскольку встретиться они не могли: у Миллера по-прежнему не было паспорта. (Он должен был в скором времени получить его, но это уже другая история... история любви.) Сартр проработал более тщательно исторический и социальный фон пьесы, героями которой были эти пионеры Новой Англии. Они приехали туда бедняками, но уже через несколько лет все изменилось: в общине постепенно возникли барьеры между теми, кто сумел разбогатеть, и теми, кто так и остался бедным. Просто кому-то досталась хорошая земля, а кому-то — плохая. Одни работали больше других. Одни были честными, другие — не очень. Словом, очень скоро появились люди именитые и неименитые. Обо всем этом говорила пьеса Миллера. Она притягивала к себе, потому что в четырех актах рассказывалось о тяжелой драме, переданной в диалоге, в слове. Теперь надо было все это показать. Мы выходили из трехмерного пространства декораций. Надо было, чтобы все увидели поля, большие или поменьше, в зависимости от того, принадлежат ли они богатым или бедным. Надо было войти в церковь, о которой все время говорится в пьесе, надо было, чтобы взгляд отметил, что в ней у богатых тоже есть свои скамьи, у бедных — свои, а у негров — места где-то в глубине задней ложи, где они стоят вместе с собаками...

Чернокожих статистов отбирали среди африканских студентов Лейпцигского университета. Они очень радовались, что будут сниматься. Но радость их улетучилась, как только Раймон очень вежливо попросил их занять полагающиеся места в компании нескольких больших собак. Они запротестовали и покинули церковь-декорацию, чтобы сообща обсудить создавшуюся ситуацию на главной улице небольшого городка Салем, который Лила полностью воссоздала под открытым небом, в двадцати километрах от студии. Из их совместного заявления следовало, что они променяли родное палящее солнце на туман Лейпцига для того, чтобы изучать химию, политические науки, немецкий язык и, главное, марксизм и, уж конечно, не для того, чтобы оказаться выряженными в отрепье в загоне с собаками, стоять где-то за спиной у рассевшихся на скамьях хорошо одетых белых. Тогда Раймон пустился в долгие разъяснения текста Миллера и философии Сартра, натыкавшиеся на пламенные высказывания против апартеида, которые, в свою очередь, отвергались следующим образом: фильм, который мы снимаем, и есть тот камень, заложенный в фундамент здания, возводимого всеми странами мира; мы — заодно с теми мужчинами и женщинами, которые призывают не делить всех по цветам кожи, вероисповеданиям и убеждениям, которые выступают против всякой нетерпимости, где бы и как бы она ни проявлялась, и т.д. И африканские студенты, поразмыслив, согласились вернуться на съемку, заметив не без легкой иронии, что они умеют читать и если бы им дали сценарий заранее, не пришлось бы тратить время на подобные разбирательства.

Белокожие статисты состояли из граждан ГДР. Их было много: ДЕФА очень хорошо делала свое дело, и Бордери оставалось только радоваться этому. Эти дамы и господа приезжали на автобусе каждое утро в наш городок Салем. Они были пунктуальны, послушны и никогда не задавали неуместных вопросов. В те дни, когда надо было снимать большую массовку, Раймон охотно пользовался мегафоном, чтобы управлять своей небольшой армией. Тогда на просторах немецкой долины слышался его красивый голос, требующий тишины: «Ruhe bitte... Konzentration...» (краткий дословный перевод его любимого выражения: «Давайте, дети, сосредоточьтесь немного, я вас прошу»).

Наступил день, когда надо было вешать Проктора и двух женщин. Плотники ДЕФА построили большую виселицу основательно, как будто на века. Реквизиторы приготовили ремни-упряжи для Монтана, Жанны Фюзье-Жир и Маргарет Кутан-Ламбер. Невидимая проволока соединила упряжь с виселицей, с тем чтобы ни мой муж, ни наша старенькая

Жанна, ни тихая Маргарет не оказались глупейшим образом действительно повешенными, когда у них из-под ног выдернут табуреты, на которые они взобрались. Все население Салема собралось поглазеть на репетицию. Ремни держали крепко, можно было начинать. Раймон попросил «сосредоточиться», и тут в толпе раздался «гур-гур», тут же перешедший в спор.

Раймон во второй раз произнес: «Ruhe bitte... Konzentration...» Тогда, извинившись, вперед вышел некто из толпы. Он непременно хотел, чтобы герр Руло был в курсе его небольшого разногласия с шестью геноссен (геноссе в Восточной Германии — коллега по работе, Kamerad — товарищ по оружию). Так вот: они не были согласны с тем, как дергались ноги Монтана в последней сцене, когда убрали табурет. Не было конвульсий, которые обычно наблюдаются у повешенного, когда он испускает дух. Этот некто извинился перед господином Монтаном и был бы рад показать «на пальцах», как должны дергаться ноги. Остальные шестеро геноссен тоже будут рады содействовать тому, чтобы сцена повешения была как можно более достоверной. По-видимому, те, кого они, немцы, недавно вешали, вели себя иначе — не так, как в кино. Отсюда и спор.

Четырнадцать рук заработали на благо искусства, технологии и правды. Их кисти напряглись, пальцы раздвинулись. Некоторые их движения были неуловимо похожи на порханье бабочек, пока все — каждая по-своему и в свойственном ей ритме — не застыли в изящном жесте, что на сей раз означало окончательную смерть. Технические консультанты вернулись на свои места. Никто из французского населения Салема не мог определить, кто из них прав. Руло соединил воедино семь способов, и, не произнеся традиционного «Konzentration», сказал: «Мотор!» И Проктор был наконец повешен так, как это делается повсюду в мире.

На все это уходило время. Осветители и рабочие работали ответственно и с отдачей, но Клоду Ренуару часто нужен был перевод. Раймон упрямо хотел добиться от уток или лошадей — и те и другие немецкие — того, чего он от них требовал. И хотя он говорил с ними по-немецки, его не всегда понимали так быстро, как ему хотелось. Наша Катрин заболела ветрянкой, Монтан, Демонжо и я попеременно, в зависимости от занятости, пудрили ее тальком. В «Гастхаузе» жили не все наши, доехать от Восточного Берлина до Бабельсберга было довольно сложно. И это тоже отнимало время. Бордери понял, что многое можно снять, используя уже имевшиеся на месте возможности, что отчасти и предвиделось в самом начале переговоров. Кадры, предназначенные для съемок в Париже, были отсняты на студии ДЕФА. Это было экономнее, но тоже отнимало время. Мы не замечали, как оно стремительно бежало вперед, потому что кроме всего прочего очень много смеялись. Не грех посмеяться, когда снимаешься в трагедии. Не посмеешься в жизни — не поплачешь взаправду на экране.

Итак, мы не замечали, как летело время, и плохо делали. Хотя все наше веселье было более чем кстати: Монтану и мне долго потом не придется смеяться. Фильм не был закончен. На дворе был октябрь 1956 года. Дата начала гастролей по странам Восточной Европе не подлежала изменению.

Итак, всё, что можно было снять на ДЕФА, было снято: лошади, люди, большие пространства, белые пески Балтики, где еще было можно найти кусочки янтаря. Каждое утро фрейлейн Эрика выходила провожать членов нашей группы. Мы обнимались, было немного грустно — «Гастхауз» начинал обретать привычный покой. А мы — мы скоро снова будем в Париже. Нам оставалось доснять сцены, в техническом отношении простые и дешевые, но довольно трудные в актерском плане. Скоро стало ясно, что мы ни за что не закончим в срок, с тем чтобы Монтан смог выполнить свои обязательства по контракту о гастролях.

И тогда, однажды в полдень, мы позвонили Сориа и выложили все начистоту: необходимо отложить гастроли хотя бы на месяц. Это было равносильно нарушению расписания всех поездов. Через два часа из Москвы позвонили русские. Им очень неприятно, но они готовы нас понять. Все осложнится, но главное, чтобы мы не торопясь завершили съемки. Все советские зрители ждут Монтана так же, как некогда они ждали актеров «Комеди Франсез» и TNP. Все будет улажено. Мы вздохнули с облегчением — можно работать дальше. Не нужно больше подстегивать Раймона: «Поторапливайся, пора заканчивать». Все это происходило где-то в начале второй недели октября. Следовательно, мы должны были быть готовы к отъезду ко второй неделе ноября. Теперь мы могли с легкой душой приступить к самым волнующим сценам. Мы и приступили...

Мы одновременно были увлечены и своими героями, и такими несерьезными заботами, как зимние пальто и сапоги на меху — ведь нас ожидали российские морозы. И поэтому не очень следили за тем, что происходило в мире. В середине октября восстали поляки.

На съемочной площадке газеты ходили по рукам. Все мы только что вернулись из Восточной Германии, и у каждого из нас было свое мнение о социалистическом режиме, о том, что нам нравилось, а что — нет. Немцы, с которыми мы общались, никогда не говорили о восстании в Потсдаме, произошедшем несколько лет назад. Оно было немедленно подавлено. Полиция действительно стреляла в рабочих, и это была, по-видимому, одна из «ошибок прошлого», о которых так хорошо говорил Хрущев... Впрочем, в Бабельсберге мы мало говорили о политике, мы говорили о кино.

На съемочной площадке в Париже, где снимались «Колдуньи», о кино тоже говорили много. И вдруг стали говорить только о Польше. Прошли три очень тревожных дня. В итоге поляки выиграли: русские танки не вошли в Варшаву. Вновь возник Гомулка, а с ним и надежда на некую новую свободу, на которую «доклад, приписываемый Хрущеву» якобы давал им право. Все облегченно вздохнули. Французы любят поляков; удивительно другое: поляки все еще любят французов, которые так хладнокровно бросили их на произвол судьбы в августе 1939 года...

Итак, съемочная площадка вновь превратилась в дом Прокторов, а «фургон» — в репетиционный зал. Для Монтана это был изнурительный труд: в течение всего дня играть Проктора, а к ночи петь и танцевать — ведь он не пел два года! Мы начинали всерьез проклинать немецких лошадей и уток, не желавших подчиняться Раймону и заставивших нас так надолго задержаться в Германии. Это по их вине мы все еще торчим здесь, вместо того чтобы уже быть в Москве.

А потом наступил ноябрь. Ноябрь 1956 года, который не на шутку всколыхнул весь мир, потому что принес смерть в Будапешт и Суэц[10], заставил разочароваться миллионы честных людей и радоваться — многих подлецов. Что до меня с Монтаном, то ноябрь 1956 года остался в памяти как самый грустный, самый нелепый, самый жестокий и поучительный месяц за двадцать семь лет нашей совместной жизни.

Известие о будапештских событиях конца октября буквально взорвало атмосферу на съемочной площадке. И в течение ноября огонь будапештских улиц полыхал во всем мире. Русские ввели туда танки, чтобы задушить то, что некоторые называли революцией, а некоторые — контрреволюцией и что, возможно, не было ни тем, ни другим. В считанные дни были сформированы французские батальоны. Защитники венгерских «революционеров» прошли по Елисейским Полям по направлению к могиле Неизвестного солдата, чтобы возложить венок во славу революции. Одновременно сторонники Советской Армии, чьи танки расстреливали венгров, продефилировали по Большим Бульварам с возгласами «Фашизм не пройдет!» Все они, каждый по-своему, были убеждены в своей правоте. И поэтому в некотором роде сводили счеты. Одни помнили, что Венгрия была союзницей гитлеровской Германии до конца войны. Другие цитировали строки из стихотворения Пётефи, великого поэта-революционера, которые впервые в жизни прочли на прошлой неделе в «Пари-матч». Если две недели назад мы любили поляков, то теперь мы обожали венгров.

Но были и те, кто пытался осознать случившееся и не мог. Это был третий батальон. В него входили левые интеллигенты. Среди них, между прочим, были Сартр, Веркор, Клод Руа, Жерар Филип, Роже Вайян. В своем манифесте они отказывали в доверии людям, возмущавшимся событиями в Венгрии и молчавшим в прошлом году в дни, когда американцами была раздавлена Гватемала.

Повсюду проходили массовые собрания Движения за мир, к которому примкнули и мы: именно в это время в Движении произошел раскол.

Сознаю, насколько неприлично говорить о себе в столь трагический момент истории. Мы были удручены, глубоко опечалены, но прежде всего и больше всего нам было противно до тошноты... Вот так!

Съемки еще не были закончены. Съемочная площадка на улице Франкёр очень скоро превратилась в зал ожидания для делегаций, представители которых отлавливали нас в перерывах между рабочими моментами. Предстоящие гастроли, на которые был подписан контракт полтора года назад, очень широко и весьма доброжелательно освещались в прессе. О том, что мы должны были ехать, знали все, поэтому эти «все» занимались тем, чтобы либо выпроводить нас, либо уговорить остаться. Перепалки двух ударных батальонов странным образом велись вокруг нас. На первой полосе «Фигаро» был изображен Хрущев,

---

[10] Имеется в виду военный конфликт после национализации Египтом Суэцкого канала, в котором были замешаны войска Англии, Франции и Израиля.

отдающий приказ по телефону из Кремля: «Послать танки на Париж, чтобы Монтан смог петь в Москве». Как-то раз дирекция концертного зала «Олимпия» не устояла перед угрозой некоего фашиствующего молодчика, грозившего спалить «Олимпию», если Монтан посмеет выступить в гала-концерте, который для него был важнейшей репетицией на публике перед отъездом. Импресарио Кокатрикс пришел на студию объясняться с импресарио Деланоэ, и они попросили Монтана, который был в костюме Проктора, не переодеваться в концертный коричневый костюм и оставаться дома. Монтан потребовал сообщать каждый час по радио, чтобы слушатели знали, что он не струсил. Надо сказать, что шефы радиостанции «Европа I» согласились выполнить это требование.

Музыканты тоже приходили на съемочную площадку. Поездка уже была отложена на месяц, им не раз приходилось отказываться от другой работы, чтобы иметь возможность сопровождать Монтана. Конечно, их огорчала ситуация, в которую попал Монтан, но что из этого? Монтан их нанял, он им платил. Французскими франками. А Монтану платили валютой стран Восточной Европы. Эти гастроли были скорее престижными, чем прибыльными. Хотя никто тогда не предполагал, что они обернутся драмой... Музыканты не слишком горели желанием ехать, хотя и считали, что в конце концов контракт есть контракт. Пока шло время, им пришла в голову идея практического свойства: если Монтан решится ехать, их гонорар должен быть удвоен... Впрочем, возможно, это был ход, чтобы вынудить его отказаться от поездки. Так или иначе: если Монтан примет решение не ехать, он, разумеется, должен будет заплатить музыкантам первоначальные гонорары, предусмотренные за четырехмесячные гастроли...

Однажды проснувшись, я поймала себя на умной, как мне показалось, мысли. Было 7-е ноября. Помню эту дату точно, потому что именно 7-го ноября посольство СССР отмечало день Октябрьской революции. Возвращаясь с посольского приема, Луи Арагон, Эльза Триоле и ее сестра Лиля Брик заглянули в мой «фургон», откликнувшись на мое экстренное предложение, с которым я обратилась к ним сегодня утром. Моя идея заключалась в следующем: как можно быстрее увидеть Арагона и просить его обратиться к сотрудникам посольства СССР, чтобы они отсрочили гастроли на более позднее время — до улучшения политической обстановки. Накануне я разведала, что советские власти отменили гастроли всех своих артистов в тех странах, где они рисковали испытать на себе гнев народа. Какими бы непроницаемыми ни были стены советского посольства на улице Гренель, вести о нападках, которым подвергался Монтан, наверняка достигли слуха посольских властей. А поскольку Арагон только что был в посольстве, я решила попросить его вернуться туда и стать нашим послом. Послом человека, которого старались подчинить уставу партии, членом которой он не являлся.

— *Какие у вас были отношения с Арагоном?*

Симона Синьоре. Пока я жила с Ивом Аллегре, Арагоны меня не узнавали. Меня не раз представляли им, и они всякий раз делали вид, будто пытаются вспомнить, кто я... но так и не вспоминали. Все это тянулось три года. Мне было немного грустно, ведь если Арагон и не видел меня на экране, то я перечитала всего Арагона. Как только я стала женой Монтана, я приобрела иной статус и вполне могла быть узнанной хотя бы в качестве жены известного популярного певца. Как-то я спросила Арагона, почему в течение стольких лет он делал вид, что не узнаёт меня. В его глазах вспыхнули хитрые голубые искорки, и он ответил, что узнавал и именно поэтому не хотел меня знать. Ведь я жила с человеком, который в 1935 году был секретарем Троцкого, а он не мог позволить себе пожать руку жене троцкиста. А поскольку в этот день у всех было шутливое настроение, мы стали подсчитывать число рук в Париже, которые следует пожимать, а которые не следует.

Мы общались с Арагоном нечасто, встречаясь главным образом во время культурных мероприятий, в которых он иногда просил принять участие одного из нас, если мы не могли сделать этого вдвоем.

И вот они пришли. Было поздно. Лиля Брик, приехавшая из Москвы погостить на осень к сестре Эльзе и зятю Луи, была весьма разочарована атмосферой, которая царила на улицах Парижа. Коктейль в посольстве, кажется, был не столь блистательным, как в предыдущие годы. Многие из приглашенных отказались прийти вкусить водки и отведать икры, которые они оценивали по достоинству при других обстоятельствах. Эльза попросила чаю, она была простужена. Венгерские события не давали ей покоя, да и Арагон признавал положение серьезным. И тогда в этом грустном хоре я пропела свой куплет о миссии, которую собиралась доверить Арагону. Только он один мог просить посла Виноградова отправить в Москву телеграмму о двусмысленной ситуации, в которую попал Монтан, и

посоветовать им принять решение, которое освободило бы Монтана от ответственности во что бы то ни стало соблюсти условия контракта. Сильно уставший после съемок и репетиции, Монтан ушел спать. Красивые голубые глаза Арагона погрустнели. Он готов был меня понять, но он был всего лишь французским поэтом, который ни в коем случае не мог вмешиваться в дела советской страны... Да, он входит в состав ЦК французской компартии и при этом прекрасно знает, что мы оба беспартийные... Конечно, все это драматично, но нужно проявить стойкость перед лицом реакции... Короче говоря, он так и не мог взять на себя эту миссию. И даже если бы мог, он бы этого не сделал. Из этого следовало: у Монтана только один выход — ему надо ехать. Надо — и все. Наступила глубокая тишина. Эльза и Лиля, которые, должно быть, видели и не такое в своей жизни, молчали. Мне же хотелось плакать.

Итак, Монтан остался совсем один. Никто не протянул ему руку. Арагоны ушли, не преминув сказать: «Ну что это вы? Мужайтесь, и счастливого вам пути».

А на телеэкране бушевал объятый огнем Будапешт — там то и дело передавали интервью с теми, кто перешел границу. Венгерские события перемежались с событиями в Суэце. На этом фоне похищение в Алжире Бен Беллы и его четырех товарищей[11] воспринималось как незлобивая шутка. На экранах ТВ и страницах газет красовались улыбка стюардессы и смеющаяся физиономия пилота, угнавших самолет.

Репортер «Пари-матч» Петрацини убит в Будапеште.

Репортер «Пари-матч» Руа убит в Суэце.

В Париже оба ударных батальона становятся все решительнее. Никогда еще в истории театрального мира певец мюзик-холла и киноактриса не были пешками в такой крупной политической игре.

— Вы об этом говорили с Сартром?

Симона Синьоре. Сартр нам говорил: «Уезжая, вы поддерживаете русских; оставаясь, вы поддерживаете реакционеров». Но, в отличие от Арагона, он не давал нам советов. Мы были засыпаны письмами — как с угрозами, так и с одобрениями. Первые были гнусными и преднамеренно непристойными. Вторые часто вызывали раздражение ограниченностью и тупостью. Нормальные отношения у нас были только с теми, кто работал с нами на съемочной площадке; кто час за часом наблюдал, как развивалась это невыносимая ситуация.

Однажды, в середине ноября, на улице Франкёр появился самый знаменитый из молодоженов мира. С Прокторами пришел познакомиться Артур Миллер. Настроение у нас было невеселое. У него тоже. У левой интеллигенции Америки тоже не было никаких оснований для веселья. Мы встретились впервые, однако у нас было ощущение, словно мы просто долго не виделись. Два года мы жили бок о бок с персонажами, созданными Миллером: поэтому он, Монтан и я заочно очень хорошо знали друг друга. Он был грустным, но красивым и пылким, провел с нами день и снова уехал в Лондон за Мерилин, которую обещал нам привезти, если вдруг мы не уедем.

— В конце концов вы уехали. Что послужило толчком к этому решению?

Симона Синьоре. У Монтана был подписан контракт на фильм «Модильяни», который должен был ставить Макс Офюльс. Начало съемок — сразу после гастролей. Продюсер фильма Дойчмейстер позвонил как-то утром Монтану и поставил условие: «Если поедешь туда петь, сниматься не будешь. Мои прокатчики и владельцы кинотеатров дали мне понять, что не возьмут фильм с твоим участием». Из глубины комнаты я не расслышала в деталях, о чем они говорили, я смотрела издали на Монтана, он серьезно и спокойно выслушал, после чего сказал: «Я не был уверен, что поеду, но теперь решил окончательно: еду». Вот так.

Позже, в Ленинграде, спустя два месяца, мы получили телеграмму от Жерара Филипа, в которой он спрашивал Монтана, соглашаться ли ему на роль Модильяни. Монтан ответил, чтобы он поступал по своему усмотрению. Мы были в Белграде, когда в марте 1957-го узнали о смерти Макса Офюльса. В результате фильм, вышедший под названием «Монпарнас, 19», снимал Жак Беккер. Что касается Дойчмейстера, которого сегодня уже нет в живых, то он позже был продюсером первого франко-советского фильма. Он назывался «Нормандия — Неман».

Итак, мы уезжали. Решение принято. Съемки закончились, и, по случаю окончания работы, на прощание все собрались за рюмкой аперитива.

---

[11] Бен Белла (1916) — один из руководителей восстания в Алжире в 1954 году; первый президент Алжирской республики (1963—1965).

Нам оставалось только уложить вещи, раздобыть теплую обувь и зимние пальто, которые с наступлением ужасного ноября перестали быть излюбленной темой нашего разговора. Хождение по магазинам, которое в иных случаях могло бы доставить нам большую радость, превратилось в тяжелую обузу. Продавцы всех лавок знали, что мы отправляемся не в Альпы... Господин Капобьянко, которому я хочу отдать должное, сшил для меня две пары меховых сапог в рекордный срок. Он пришел ко мне домой с примеркой и всячески старался успокоить меня. Мне это было необходимо, поскольку я постоянно плакала. Катрин в то время было десять лет, она много смеялась, когда мы были в Бабельсберге, и с трудом понимала, почему вдруг в доме стало так грустно. Я зашла к директрисе школы, находившейся на улице Жардине, типичной школьной директрисе, о которых мы часто читаем в романах XIX века, и она обещала мне проследить за тем, чтобы к Катрин не приставали. Она обещала также разрешить девочке оставаться дома, если ей будет не по себе... Обняла меня и пожелала доброго пути. Я разревелась.

Чем больше я плакала, тем спокойнее и решительнее становился Монтан. За неделю до отъезда в дом постоянно приходили люди. Словно кто-то заболел и все шли узнать, как чувствует себя больной и не следует ли принести лекарство, которое, кто знает, вдруг поможет ему выздороветь. Все это действовало убийственным образом. И убийственным было как внимание одних, так и ненависть других. Как-то вечером Монтан положил перед собой лист бумаги, и мы сочинили открытое письмо Сергею Образцову, художественному руководителю Московского театра кукол. Я нашла текст этого письма, привожу его ниже:

«Париж, 3 декабря 1956 года

Мой дорогой Образцов,

Вы были одним из тех, кто благодаря успешным гастролям в Париже вместе с Московским балетом[12] способствовал сближению наших двух стран, а следовательно, и разрядке напряженности.

С другой стороны, — и это касается лично меня — Вы дали советской публике возможность познакомиться со мной, и если сейчас в СССР напевают мои песни, то этим я обязан Вам.

Именно поэтому я адресую свое письмо Вам.

Мне хочется, чтобы Вы сегодня знали, в какое глубокое волнение повергли драматические события в Венгрии многих и многих французов и, в частности, членов Движения за мир, — единственной организации, к которой я примыкаю.

Немало французов, устоявших под огромным натиском чудовищного аппарата антисоветской пропаганды и отказавшихся внимать этой пропаганде в какой бы то ни было форме, тем не менее задавались и продолжают мучиться вопросами.

Я из их числа.

Сегодня, после чрезвычайного заседания Национального Совета французского движения за мир (замечу, что мнения по венгерским событиям расходятся, в то время как против продолжения войны во Вьетнаме и авантюры в Суэце высказались однозначно) все мы, борцы за мир, люди самых разных политических, религиозных и философских убеждений, независимо от того, занимаемся ли мы умственным или физическим трудом, приняли торжественное решение всеми средствами препятствовать возвращению к холодной войне, а следовательно, к возможности возникновения новой войны. Поэтому я лично хотел бы просить Вас известить советских зрителей о моем предстоящем приезде; ведь таким образом я уверен, что в силу своих возможностей я буду содействовать сохранению и развитию культурных обменов, способствующих укреплению дела мира.

Итак, до встречи, мой дорогой Образцов.

Ваш Ив Монтан».

На следующий день письмо появилось в газетах «Юманите», «Монд» и «Франс Суар». Это было единственное средство, к которому мы прибегли, чтобы определить нашу позицию в отношении наших соотечественников и в отношении русских.

Завтра — отъезд, и я укладываю чемоданы. Большой чемодан полностью забит «всякими прелестными мелочами», как говорят у нас в домах моделей. В те годы я не отказывала себе в туалетах и у меня было что надеть при любых обстоятельствах. Раз Западная Европа отправляется в Восточную Европу, Западной надлежит появиться во всей красе. Кто-то позвонил. Это Клод Руа. Клод был точно в таком же положении, что и мы, и часто захаживал к нам. Он тоже не слишком веселился. Однако его лукавый вид красноречиво

---

[12] Речь идет о балете Большого театра.

свидетельствовал, что он приготовил для нас небольшой сюрприз. Вот он: он, конечно, видит, как много у нас багажа, но я же умница и наверняка сумею куда-нибудь запихнуть свертки с козьим сыром и несколько пачек «Голуаз»... «Ты знаешь, как Эренбург любит козий сыр и сигареты «Голуаз»... Никто еще не уезжал из Парижа, не захватив козий сыр и «Голуаз» для Эренбурга... Даже если обстоятельства складываются не совсем обычно, есть традиции, которые надо поддерживать...» И, желая рассмешить меня, он, помнится, добавил, что это входит в рамки культурных обменов... В конце концов, благодаря Эренбургу советские люди получили возможность увидеть Пикассо, и это вполне стоит нескольких кусков сыра...

Но не это было настоящим сюрпризом. Настоящим сюрпризом была фраза, которую он бросил перед уходом: «На днях я был в одном парижском салоне, где горячо обсуждался ваш отъезд. И Арагон, который тоже был там, простодушно заметил: «Я нахожу эту поездку несвоевременной». Клод поцеловал меня и исчез. Тут «на меня обрушился дом», как говорит один из персонажей Жана Кокто. Я пыталась дозвониться до Арагона до полуночи. Я хотела все-таки сказать ему перед отъездом: «Говнюк!» Но телефон не отвечал.

На следующее утро мы расцеловали Катрин, уходившую в школу. С музыкантами мы условились встретиться на площади Инвалидов. Пришли несколько родственников и друзья, которые захотели попрощаться с нами. С их стороны это было проявлением большого мужества.

— *А журналисты?*

Симона Синьоре. Было несколько человек из «Франс диманш». Их никто не приглашал, но они сели в автобус и доехали до Орли. Одна молодая особа хотела до конца довести свой репортаж. Анекдотичность нашего положения вызывала у нее приступы безумного смеха, которым она заразила своего фотографа. Это была последняя грустная картина, которая и сейчас стоит у меня перед глазами. Женщина, смеющаяся над людьми, о которых она ничего не знает. Эта сцена и короткая фраза Арагона так и будут преследовать меня в течение всей поездки.

Самолет «Эр Франс» доставил нас в Прагу. Предполагалась часовая стоянка, но она растянулась на всю ночь. Отель находился довольно далеко от города. Нас поселили, накормили, напоили, невнятно объяснив задержку плохими метеоусловиями. Что касается оркестра — они ехали в страны Восточной Европы впервые, — у них возникла масса вопросов к организатору гастролей, именуемому Жоржем Сориа. Последнего застать врасплох было невозможно, он тут же развил теорию благоразумия при перелетах, неоспоримо свидетельствующую о положительных качествах авиалиний стран Восточной Европы. Мы, мол, никогда не были достаточно благоразумными. Что верно, то верно, сообща признала вся наша компания, только-только начавшая расслабляться. На следующий день утром красавец авиалайнер принял нас на борт, чтобы доставить в Москву. Но какое-то препятствие заставило самолет приземлиться в столице Литвы, Вильнюсе. Стоять мы должны были час, но снова простояли семь часов.

— *Опять метеоусловия?*

Симона Синьоре. Совершенно верно.

Я уже не могу определить, что́ именно: может быть, любезный прием на борту? Может быть, отсутствие снобизма у стюардессы в фартучке, предлагавшей нам чай из самовара, или прибытие в этот странный аэропорт, чье здание скорее похоже на большой толстовский дом, но факт остается фактом: уже вечером мы почувствовали невероятное расслабление, а на следующее утро оно охватило нас полностью. Мы уехали — надо было уезжать или нет, — но мы уехали. Это означает, что теперь мы больше не увидим осуждающих взглядов. Мы сами, возможно, станем судьями — судьями того, что нам предстоит открыть. Словом, эти семь часов были часами отдыха, в котором мы очень нуждались.

В вильнюсском аэропорту были большие комнаты, оборудованные для отдыха транзитных пассажиров, а также детские комнаты. Перед нами стояли столы, уставленные едой и напитками. И повсюду портреты Ленина, сидящего в зачехленном кресле. Контрабасист Судьё спросил, кто этот человек. Его вопрос полностью разрядил атмосферу.

Наконец, снова можно было смеяться и дурачиться, что мы с нашими музыкантами и сделали: Кролла провел со мной интервью по-китайски доя пекинской газеты, Парабоши пустился выстукивать дробь взятыми со стола вилками, Азолла начал выписывать на аккордеоне цыганские мелодии, которые выучил в детстве, будучи парижским «итальяшкой», выряженным в желтую атласную рубашку, — тогда он играл с «белыми» русскими на Монмартре. Боб Кастелла радостно смотрел на своих музыкантов, к которым вернулось хорошее настроение. Ну, а Сориа названивал кому-то по телефону.

Во время этого транзитного ожидания мы практически не видели других пассажиров.

Возможно, мы, сами того не подозревая, находились в зале для элитных пассажиров. А возможно, и нет. Тем не менее в нашем зале появился очень любезный рыжий господин, который нас фотографировал. Он жил в Вильнюсе и работал для местной газеты. Советские люди, говорил он нам, необычайно рады, узнав, что вы наконец приехали. Поскольку я не знала русского языка, он попытался говорить со мной на идиш. Я прилично знала немецкий и ловила смысл его слов.

И вот через несколько часов, посреди ночи, с опозданием на один месяц и один день, мы наконец приземлились в Москве. На летном поле нас ожидали триста журналистов: русские и корреспонденты всей иностранной прессы, хроники, телевидения и радио. Образцов произнес приветственную речь, в которой упомянул о письме Монтана. Монтан в ответной речи повторил содержание письма, сосредоточив внимание на вопросах, которые он считает нужным задать и получить на них ответ во время пребывания в СССР. Образцов заверил Монтана в том, что он получит ответ на все вопросы... Так мы приняли крещение, окунувшись в поток официальных речей на непонятном нам языке — единственном в мире языке, способном простые слова превращать в возвышенные, полные поэтического чувства строки. Впрочем, в переводе эти стихи обычно оказываются такими же плоскими, похожими на то, что говорится на других языках. Но этой ночью, в свете прожекторов, в голубовато-белых глазах Образцова можно было различить слезы, и его речь не была плоской. По сути, Образцов был главным инициатором и виновником невероятной популярности Монтана в СССР. Его самый известный в мире Театр кукол приезжал на гастроли в Париж; Образцов был на концерте Монтана в театре «Этуаль», привез в Москву все пластинки с его песнями, после чего их пели, не добавляя к музыке никаких политических мотивов. Жерар Филип был популярен благодаря «Фанфану-Тюльпану» задолго до гастролей Национального народного театра, и советские люди насвистывали мелодию «Больших Бульваров» задолго до того, как увидели «Плату за страх».

— *А вас они знали?*

Симона Синьоре. Они видели меня разве что в фильме «Тень и свет», в котором моя героиня старалась преодолеть тяжелый недуг с помощью Первого концерта Чайковского, но вряд ли меня кто-то запомнил, — нет, меня в СССР знали как жену Монтана.

Возвращаясь к Образцову, замечу, что он-то прекрасно знал, что для нас означало решиться на эту поездку; он сам был в числе тех, чьи гастроли в то время было отложены...

Кортеж из огромных «ЗИМов» доставил нас в гостиницу. Мы проехали через Москву, шел снег, было около двух часов ночи, и так неожиданно было видеть множество окон, ярко светящихся оранжевым светом. В гостинице «Советская» — мраморном палace, в котором останавливаются высокопоставленные государственные служащие, нам отвели царские покои: гостиную с роялем и столовую с холодильниками. Наш помреж Нино и его жена Мариза перекликались друг с другом, не скрывая восхищения номерами, которые не имели ничего общего с теми комнатушками, которые обычно отводились гастролирующим музыкантам. Дежурная по этажу улыбалась нам. Четверо переводчиков объясняли, как управляться со шторами, кранами и телефоном. Это были Надя, Саша, Слава и Андрей. Они прекрасно говорили по-французски. Трое молодых людей были из МГУ, им было лет по двадцать, Надя[13] в свое время работала переводчиком с труппой TNP и кинематографистами, приезжавшими на Неделю французских фильмов во главе с Рене Клером. Переводчики жили с нами полтора месяца. Они были смешные, умные и милые.

Я только что сказала, что мы не заметили на себе осуждающих взглядов. Это и правда и неправда. За полтора месяца, проведенных в СССР, мы многое сумели прочесть во взглядах русских людей. Я здесь не буду снова заводить привычную песню о теплоте, нежности и страсти русских глаз. Все это так. Но мы видели в них также и глубокую грусть, которая была красноречивее всяких слов. И таких взглядов было немало. Часто мы ловили чей-то взгляд, в котором читалось осуждение. Словно нам говорили: «Своим приездом вы нас предали». Надо было быть очень чуткими, чтобы увидеть эти глаза. Те, кто был вблизи нас, не были наделены таким взглядом. Но я видела и другие глаза — в метро, в МГУ, у случайно встреченных рабочих на заводе Лихачева, и эти глаза я не забуду никогда. Чтобы поймать такой взгляд, надо было быть очень бдительным, а бдительность пришла к нам позже.

Перевод с французского Н. Нечаевой

Продолжение следует

[13] Надя — Надежда Нечаева — переводчик данной книги. — *Прим. редакции.*

Чарлз Буковски
Голливуд

От переводчика. *Этот роман посвящен Барбету Шрёдеру. В посвящении могло бы еще стоять: «без которого не было бы этой книги». Без него не было бы и сценария к фильму «Пьянь» («Алкаш», «Barfly»), о котором идет речь в «Голливуде»: семь лет Барбет Шрёдер убеждал Чарлза Буковски его написать. (За это время Марко Феррери успел экранизировать «Эрекции, эякуляции, эксгибиционизмы и другие истории обыкновенного безумия», а Шредер — записать на пленку монологи Бука, которые известны теперь как «Ленты Чарлза Буковски».) Литературное наследие Бука составило четыре с половиной десятка томов стихов и прозы, но «киношная» доля в нем невелика. («В кино мне кажется, что меня надувают. Выходя из зала, я чувствую, будто у меня что-то отняли, будто кто-то изжевал мою ауру и выплюнул», — говорил он, объясняя, почему не любит ходить в кино.) Но все же он привычно ёрничал, говоря, что ходит в кино лишь ради попкорна и баночки «доктора Пеппера». Есть фильмы, которые запомнились ему навсегда: «На западном фронте без перемен», «Полет над гнездом кукушки», «Человек-слон», «Кто боится Вирджинии Вульф?», «Китайский квартал». Он рассказывал, как, подключившись к кабельному телеканалу, в тот же вечер увидел дэвидлинчевскую «Голову-ластик». («Кабельное телевидение открыло нам новый мир. Теперь я готов был сидеть перед ящиком до конца дней. Что еще он нам преподнесет? И вот сижу, сижу — а больше ничего и нет».)*

Буковски согласился писать сценарий именно для Шрёдера, в котором почувствовал родственную душу (Барбет родился в Тегеране, его родители — немцы, судьба закручивала любопытный сюжет), и при условии, что ни одно слово не будет изменено без его ведома. И конечно, выбор актера на главную роль он тоже должен был санкционировать. Ведь речь шла об alter ego автора, о молодых годах самого Бука, современного Диогена, не желающего вылезать из своей бочки, циника, трагически одинокого в мире, где презирают жизнь по естественным велениям. Встретившись с Микки Рурком, он не стал сомневаться: он увидел в глазах этого парня с многодневной щетиной подкупающую детскость. Правда, Микки не испытал восторга от своего персонажа — Генри Чинаски; ему не хотелось идеализировать человека, насквозь пропитавшегося джином, не удавалось забыть, что пьянство разрушило его собственную семью и рано свело на тот свет отца.

Остается удивляться, как самому Буку, сжигавшему, как писали в старых романах, свою жизнь с обоих концов, удалось, ни в чем себе не изменяя, дожить до семидесяти четырех лет. Его не стало зимой нынешнего года. Он умер в тех краях, куда его привезли трехлетним малышом из Андернаха (Германия), — в Калифорнии, в Сан-Педро — одном из районов Лос-Анджелеса. Правда, отец его был американцем, уроженцем Пасадены. Он попал в Германию в составе оккупационных войск, женился там и вернулся на родину вместе с семьей. Так что Бук — коренной европеец и коренной калифорниец. (На этом последнем он настаивает, ибо, как говорит в романе Генри Чинаски, калифорнийские ребята — совсем не то, что нью-йоркские.)

Подобно Хемингуэю или Генри Миллеру, Буковски был человеком двух миров, и в Европе его знали и ценили больше, чем дома, где помешанные на здоровом образе жизни американцы видели в нем, любителе эпатажа, неопрятного старика с повадками вечного бродяги и горького пьяницы. Хотя в последние годы, когда к славе добавились деньги, сохранять этот имидж (имидж ли?) становилось трудновато. Но ему удалось.

Буку долго пришлось ждать своего часа. В 1970-м, когда ему исполнилось пятьдесят, он все еще служил почтовым чиновником, а писал в свободное от работы время. Наверное, отсюда его убийственная ирония по отношению к профессиональным писателям, погрязшим в дрязгах и взаимных разборках.

В конце семидесятых, во Франции, он превратился в культовую фигуру, когда выступил на телевидении в престижном talk-show, попасть в которое мечтают все знаменитости. Впервые в истории передачи на экране появился пьяный в стельку писатель, хлопавший по ляжке сидевшую рядом даму-писательницу. На следующее утро все его книги были распроданы, а его самого узнавали и радостно приветствовали на каждом углу.

В двадцать четыре года Буковски написал свой первый рассказ, а в тридцать пять, когда поэтов тянет к суровой прозе, стал писать стихи. Он всегда жил против правил, и один его стихотворный сборник называется «Гореть в воде, тонуть в огне». Он истинный maverick, бродяга-одиночка. Он пережил все волны протеста, но ему равно чужды и битник Джек Керуак, и хиппи-гуру Норман Мейлер. Бук всегда гулял сам по себе. Он довел почти до пародийности хемингуэевскую робинзонаду и лаконизм стиля, но не стал эпигоном, потому что был начисто лишен пафоса своей персоны, зато преисполнен самоиронии. И кажется, не так панически боялся старости и смерти. Что-то в нем слышится родное; может быть, он американский Веничка Ерофеев и сценарий «Пьяница грустный с душою нежной», который пишет его Генри Чинаски в «Голливуде», — путешествие из Малибу в Венис? Или в Сан-Педро...

Н.Ц.

Посвящается Барбету Шрёдеру

Через пару дней позвонил Пинчот и сказал, что ему нужен сценарий. Не заедем ли мы повидаться?

Он объяснил, как его найти — жил он в незнакомом месте на какой-то Марина дель Рей, — и мы сели в наш «фолькс».

Спустившись к гавани, мы поехали вдоль дебаркадера. По палубам шныряли рыбаки, которых можно было узнать по их робам. Впрочем, большинство из них не обременяли себя трудами ради хлеба насущного. Ибо таковы они были — избранники божьи на земле вольных людей. А на мой взгляд — дурачье порядочное. Но им на мое мнение, конечно, наплевать.

Мы свернули направо, миновали док и поехали по улицам, обозначенным фантастическими названиями в алфавитном порядке. Нашли нужную нам, свернули налево и въехали во двор, расположившийся прямо на берегу. Отсюда открывался вид на океан, которым можно было любоваться в уверенности, что тебя не накроет волна. Прибрежный песок казался тут невиданно чистым, вода — голубей голубого, а бриз — ласкающим.

— А знаешь, — сказал я Саре, — ведь мы с тобой угодили прямо в рай. Но что-то меня с души воротит.

— Поменьше обращай внимания на свою душу.

Наш «фолькс» не нуждается в том, чтобы его запирали. Никто в мире, кроме меня, не способен его завести.

Я постучал в дверь.

Дверь отворили изящным жестом, и в нос сразу шибануло артистизмом, пропитавшим каждую черточку человека, который стоял на пороге. Сразу было видно, что этот парень рожден, чтобы Творить (с большой буквы), Творить великое, и в его мире нет места мелочам жизни вроде зубной боли, неуверенности в себе и какой-нибудь вшивой удачи. Словом, он выглядел как самый настоящий гений. А я похож на подавальщика из занюханной пивнушки, и потому от таких типов всегда завожусь.

— Мы из прачечной, за грязным бельем, — сказал я.

— Не обращайте на него внимания, — вмешалась Сара. — Нас пригласил Пинчот.

— А-а, — протянул хозяин. — Прошу.

Мы было последовали за ним, но он вдруг остановился, обернувшись к нам, демонстрируя свой лучший ракурс, и гаркнул так, словно его должен был услышать весь свет:

— Мне пора выпить ВОДКИ!

И шмыгнул в кухню.

— Джон вчера о нем говорил, — сказала Сара. — Его зовут Поль Ренуар. Он пишет оперы и музыку к фильмам-операм. Ужасно авангардистскую.

— Мне не легче, если моя барабанная перепонка пострадает от глотки гения.

— Какие нежности при нашей бедности! Не все такие деликатные, как ты.

— Вот именно. Но это их проблемы.

— Ты боишься жизни — у тебя это на лбу написано.

— Жаль, я сам до этого не допер.

Появился Поль с выпивкой. Выглядело это шикарно: в стакане светился ломтик лайма, и Поль теребил его стеклянной палочкой для коктейлей. Классно.

— Поль, — поинтересовался я, — а нет ли в доме еще чего-нибудь выпить?

— А, извините, — сказал он. — Угощайтесь, пожалуйста.

Сара сориентировалась первой. Я вошел в кухню следом за ней. Кухня была сплошь заставлена бутылками. Пока Сара присматривалась, я открыл банку пива.

— Начать лучше с чего-нибудь полегче, — предложила моя добрая женушка. — Знаешь ведь, как бывает, когда ты чересчур наберешься.

Чарлз Буковски не стремился до неузнаваемости зашифровать всех действующих лиц своего документального романа. В некоторых фамилиях он изменил всего лишь одну букву, чтобы непроявленный персонаж все же был опознан. Как не догадаться, кто такой режиссер и продюсер Фрэнсис Форд Лопалла, особенно если вспомнить, что в титрах «Пьяни» упоминается компания «Зоэтроп»! А «известный немецкий режиссер» Веннер Зергог и француз с густыми бровями, заводящий беседу о субтитрах к своему фильму, Джон-Люк Модар — тоже совсем не загадка (но оцените анаграммность в кодировке интеллектуально-изощренного Вернера Херцога и перевод французского Жан в американское Джон — намек на слабость Годара к американскому кино).

Под именем же самого любимого автором персонажа Джона Пинчота скрывается Барбет Шрёдер. Это его документальный фильм об угандийском диктаторе Ади Амине Дада описывает Генри Чинаски.

Наконец, главному герою Буковски подарил имя, которым называли его друзья, — Хэнк, а дражайшая Сара — это, конечно, его жена Линда, бывшая актриса, потом державшая ресторанчик и делившая с мужем склонность к калифорнийскому «красненькому». А под именем Франсуа Расина угадывается Гарри Дин Стэнтон, ставший в романе французом, потому что снялся у Вима Вендерса в фильме «Париж, Техас».

Прочие персонажи и ситуации в этой части романа открыты для идентификации; иногда сходство с реальными лицами может оказаться чистой случайностью, иногда же оно — след жизни, стригущей под одну гребенку... — *Прим. переводчика.*

Печатается с сокращениями

— Умница. Давай дернем винца.

Я нашел штопор и выбрал бутылку красного.

Мы прилично угостились, потом снова налили по стаканчику и вышли к хозяину. У нас была семейная шутка: мы с Сарой разыгрывали из себя Зельду и Скотта[1], но потом бросили, потому что Саре не нравилось, как Зельда кончила, а мне — как Скотт писал. В общем, этот юмор не пошел.

Поль Ренуар стоял у зеркального окна и высматривал что-то в Тихом океане.

— Джон задерживается, — объявил он, обращаясь к оконному стеклу и океанской волне, — но он велел передать, что непременно будет и чтобы вы его дождались.

— Отлично, крошка.

Мы с Сарой сели, держа в руках стаканы. Смотрели на его кроличьи щеки. Он смотрел на океан. И кажется, что-то мурлыкал.

— Чинаски, — начал он. — Я прочел многое из того, что вы написали. Все это дерьмо собачье. Вам хорошо удается...

— Благодарю. Мы-то знаем, кто хорош без всяких оговорок. Это вы.

— А-а, — протянул он, не отрывая глаз от океана, — очень мило с вашей стороны отдать должное...

Дверь без стука распахнулась, вошла молодая девушка с длинными черными волосами и тут же как кошка растянулась на тахте.

— Меня зовут Попппппи, — сказала она. — Через четыре «п».

— А мы Скотт и Зельда.

Меня шарахнуло в ностальгию.

— Заткнись, — буркнула Сара.

Я назвал наши настоящие имена.

Поль оторвал взор от океана.

— Попппппи — одна из тех, кто раскручивает ваш сценарий.

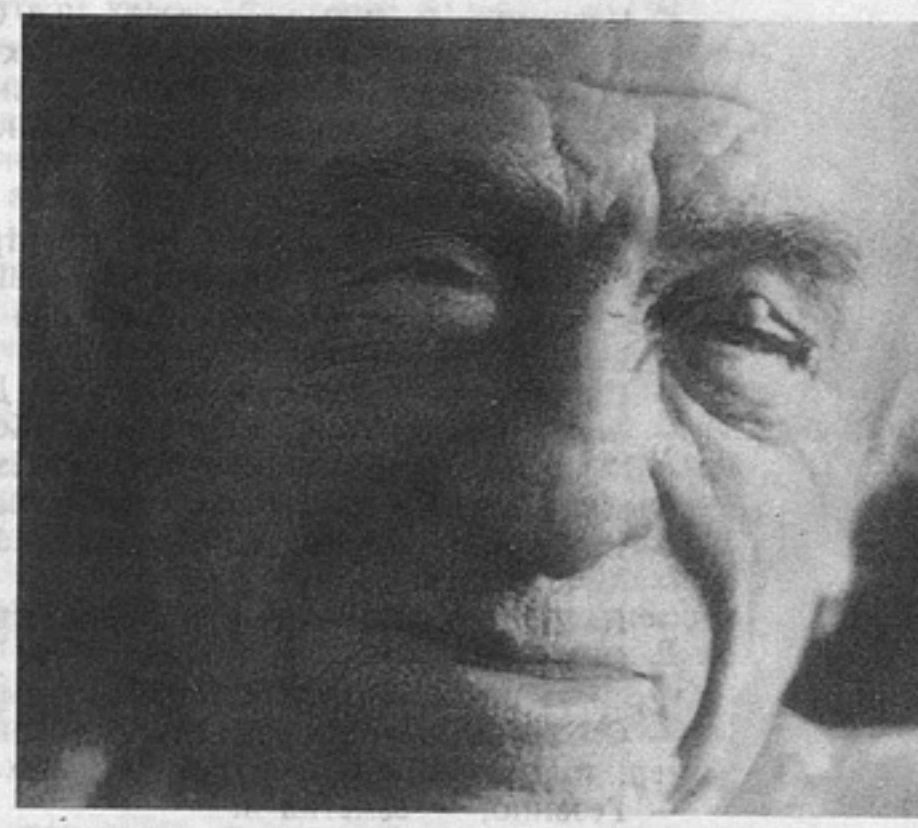
— Я еще ни слова не написал, — сказал я.

— Так напишите.

— Вы хотите сказать: «не напишете ли?!»

Я взглянул на Сару и поиграл своим пустым стаканом.

Сара, умница, взяла его и удалилась на кухню. Она понимала, что если бы пустила туда меня, я не ушел бы, не продегустировав все имеющиеся там напитки, и тогда уж точно пошел бы вразнос.



Чарлз Буковски

Вскоре выяснилось, что Попппппи именовалась еще «принцессой из Бразилии». Как новичку, она отстегивала мне десять тысяч. Негусто. Но эти деньги покрыли бы часть арендной платы за дом и еще кое-что осталось бы на выпивку.

Принцесса, по-кошачьи изогнувшись на тахте, послала мне взгляд.

— Я вас читала. Вы забавный.

— Спасибо.

Я посмотрел на Поля.

— Слышь, сынок, я забавный!

— Вы достигли определенного уровня... — ответил он и шмыгнул на кухню, откуда как раз вышла Сара с нашими стаканами. Она села рядом со мной и ткнула меня в бок.

И тут меня осенило: можно сделать вид, будто я засел за сценарий, и наведываться на Марина дель Рей посасывать халявное виски. Но не успел я как следует отвязаться от этой сладостной грезы, как снова распахнулась дверь и на этот раз вошел Джон Пинчот.

— А, вы тут!

— Ага, — сказал я.

— Ну, вроде все на мази. Тебе остается только написать сценарий.

— Но на это уйдут месяцы.

— Это конечно.

Тут вернулся из кухни Поль с какой-то подозрительной смесью для принцессы. Пинчот пошел за своей порцией.

Так началась первая из наших многочисленных встреч, которая, как и последующие, вылилась в пьянку по-черному. Мне это было необходимо, чтобы поверить в свои силы, потому что вообще-то я пишу стихи да рассказы. Писать сценарии всегда казалось мне дурацким занятием. Но в эту идиотскую ловушку попадались люди и поумней меня.

Джон Пинчот со стаканчиком в руке подсел ко мне.

Это был бесконечный вечер. Все говорили и говорили, не знаю даже, о чем. Мы с Сарой так набрались, что ни один из нас не мог сесть за руль. Нам любезно предложили остаться на ночь.

В спальне, не зажигая света, Сара разлила по стаканам остатки красненького и спросила:

---

[1] Буковски имеет в виду Скотта Фицджеральда и его жену. — *Прим. переводчика.*

— Ты в самом деле собираешься писать сценарий?
— Черта с два, — ответил я.
Дня через три-четыре Джон Пинчот позвонил снова. Он был знаком с Дэнни Сервером, молодым режиссером и продюсером, у которого имелась своя студия в Венисе. Дэнни разрешил нам посмотреть у себя в проекционной документашку Пинчота «Зверь смеющийся» — об одном черном диктаторе, который залил свою страну кровью. Мы договорились, что встретимся у Пинчота, выпьем для разгону и отправимся на студию.

Джон открыл дверь, мы с Сарой вошли. Джон был не один. В комнате оказался какой-то парень. У него были необычные волосы — белокурые с сединой. А лицо розовое, даже красноватое. Глаза круглые и голубые, совсем круглые и очень голубые. У него был вид школьника, который собирается отколоть какой-то дьявольский номер. Как потом я убедился, у него всегда был такой вид. Чистый джокер.
— Франсуа Расин, — представил его Джон. — Он снимался у меня и у других режиссеров.
— Причем другие мне платили, — с поклоном отозвался Франсуа.
Джон пошел за выпивкой.
— Извините, — сказал Франсуа, — я сейчас освобожусь.
На столе рядом с ним красовалась электрическая рулетка, колесо которой приводилось в движение нажатием кнопки. Рядом лежали стопки фишек и длинный лист бумаги, заполненный цифрами. Еще была доска для записи ставок. Франсуа сделал ставку, нажал кнопку и сказал: «Вот моя леди Вертушка, в которую я влюблен».
Вошел Джон с выпивкой.
— Если Франсуа не играет, он либо тренируется, либо думает об игре.
Колесо остановилось, Франсуа сгреб выигрыш.
— Я изучил закономерности вращения колеса, — сказал он, — и куда бы ни упал выигрыш, я всегда угадываю.
— Система замечательная, — вставил Джон. — Жаль, что она не срабатывает в казино.
— Меня переигрывает Смертельное Желание, — объяснил Франсуа.
— Хэнк играет на тотализаторе, — сказала Сара. — Ставит на лошадей. Приезжает на все скачки.
Франсуа взглянул на меня с интересом.
— На лошадей, значит! И выигрываете?
— Хочется думать...
— Надо как-нибудь и нам попробовать.
— Обязательно.
Франсуа опять занялся рулеткой, а мы сели рядышком со стаканами в руках.
— Он выигрывает и просаживает сотни тысяч, — сказал Джон. — И вспоминает о том, что он актер, только когда проигрывается в пух.
— Резонно, — заметил я.
— Кстати, — продолжил Джон, — я разговаривал с продюсером Гарольдом Фезантом, и он очень заинтересовался твоим сценарием. Готов войти в дело.
— Гарольд Фезант! — воскликнула Сара. — Я о нем слышала. Он ведь один из тузов в этом бизнесе.
— Правильно, — подтвердил Джон.
— Но ведь никакого сценария еще нет, — напомнил я.
— Чепуха. Он тебя знает. И готов с нами работать.
— Что-то не верится.
— У него нюх, он зря денежки не вложит.
Джон опять отправился за новой бутылкой.
— Может, тебе все-таки написать этот сценарий? — шепнула Сара.
— Ты что, забыла, до чего это довело Скотта Фицджеральда?
— Ты же не Фицджеральд.
— Слава Богу, нет. Но тебе известно, что он из-за этих сценариев бросил пить? И это его доконало.
Франсуа по-прежнему торчал у рулетки. Вошел Джон с очередной бутылкой.
— Разопьем еще одну и вперед.
— Лады, — сказал я.
— Эй, Франсуа, ты с нами? — спросил Джон.
— Ах, нет, простите Бога ради, мне тут кое в чем надо разобраться...

Проекционная была очень славненькая. Перед входом разместился бар с длинной стойкой, за которой стоял бармен. Механик уже сидел в будке. Дэнни Сервер отсутствовал.
К стойке приклеились человек семь-восемь. Черт знает кто такие. Я взял водки, а Сара пила что-то то ли малиновое, то ли серое, то ли серо-буро-малиновое. Джон помогал механику заправить фильм. Я заметил, что один парень на табурете с краю нахально на меня пялится. Причем упорно.
— А вы кто такой? — спросил я.
Он помолчал, отхлебнул своего пойла и ответил:
— Я прямо сгораю со стыда, произнося это слово, но... я, видите ли, режиссер.
Так я познакомился со знаменитым немецким режиссером Веннером Зергогом. Он был слегка

шизанутый, как говорится, сдвинутый по фазе, и обожал вытворять черт-те что со своей жизнью, да и с чужими тоже.

— Могли бы найти занятие получше, — сказал я.

Тут появился Джон.

— Пошли, начинаем.

Мы с Сарой вошли в проекционную. Кое-кто из бара потянулся за нами, в том числе Веннер и его подружка. Мы уселись, и Джон сказал:

— Там в баре сидел Веннер Зергог. На прошлой неделе они с женой устроили перестрелку, целили друг в друга, пока пушки не разрядили, но не попали.

— Надеюсь, в кино он удачливее.

— О да.

Свет погас, и экран заполнил «Зверь смеющийся».

Лидо Мамин был масштабным человеком и в физическом плане, и в плане амбиций, а его страна — маленькой и бедной. Зато с большими странами он играл на обе руки, продавая и перепродавая любой товар — от валюты до оружия. В глубине души ему хотелось ни много ни мало, как править миром. Этот чертов ублюдок обладал потрясающим чувством юмора. Он допер до того, что жизнь гроша ломаного не стоит — если, конечно, речь идет не о его собственной. В его владениях всякого, кому случалось вызвать хоть малейшее подозрение в нелояльности, тут же топили в речке. И в ней плавало столько трупов, что крокодилы обожрались и глядеть в их сторону не хотели.

Лидо Мамин обожал сниматься. Пинчот заснял на пленку, как Мамин перед камерой инструктирует своих людей. Его прихвостни сидели и дрожали, а он задавал вопросы и скалился, обнажая желтые зубы. В редкие минуты, когда Мамин никого не убивал или не приказывал убрать, он трахался. У него было больше дюжины жен, а всех детей он и запомнить не мог.

Пока шел инструктаж, улыбка время от времени слетала с его губ и лицо превращалось в маску бога, который мог все. Он чувствовал страх своих центурионов, наслаждался этим страхом и пользовался им.

На этот раз инструктаж обошелся без смертельных исходов.

Потом он созвал со всей страны врачей. Он собрал их в центральной больнице, в просторной операционной. Они расселись вокруг него, и он начал речь. «Хоть вы и доктора, — вещал он, — но без меня вы дерьмо. Вы думаете, будто чего-то знаете, но это пшик. Натаскали вас кое в чем, вот и все. Так направьте ваши ничтожные знания на благо нашей страны, а не на пользу самим себе. Мы живем в мире, где прав тот, кто выжил. Я научу вас, как пользоваться хирургическим инструментом и как распорядиться жизнью. Будьте благоразумны и не перечьте моей воле. Я не желаю, чтобы ваше образование и навыки пошли прахом. Вы знаете только то, чему вас обучали. А я знаю больше того, чему меня учили. Поэтому вы будете делать то, что я прикажу. Надеюсь, вы хорошо уяснили мои слова. Не так ли?»

Повисло молчание.

— Может быть, — продолжил Мамин, — кто-нибудь желает мне возразить?

Опять молчание.

Мамин был марионеткой, марионеткой-чудовищем, в своем роде даже замечательной, если забыть о том, что его дерганье приводило в действие адскую машину пыток и убийств.

Однажды Лидо Мамин решил продемонстрировать перед камерой свои военно-воздушные силы. Вообще-то никаких военно-воздушных сил в его распоряжении нет. Пока нет. Но летчиками и обмундированием он уже обзавелся.

— Вот, — провозгласил Лидо Мамин, — наш воздушный флот.

Первый авиатор ринулся бегом по длинной дорожке, составленной из деревянных досок. Скорость у него была очень приличная. Добежав до конца дорожки, он распростер руки и прыгнул. Приземлился.

За ним побежал второй авиатор.

Третий.

Четвертый.

И так их летало четырнадцать или пятнадцать. Взмывая в воздух, каждый из них издавал крик энтузиазма и радостно улыбался. Это создавало странное впечатление — казалось, что участники этого дурацкого действа смеялись над самими собой, но в то же время верили в его грандиозность.

После того как взлетел и приземлился последний авиатор, в кадре появился Мамин.

— Может быть, это выглядит глупо, но для нас это очень важно. Мы еще не имеем соответствующей материальной базы, но наш разум дозрел до того, чтобы у нас была своя авиация. И она у нас будет. А пока мы не желаем тонуть в болоте безверия. Благодарю за внимание.

Потом показали камеры пыток. Пустые. Но пол был выпачкан калом и на нем валялись цепи. А на стенах кровь.

— Здесь, — прокомментировал Лидо Мамин, — предатели и обманщики выкладывают всю подноготную.

В последнем эпизоде Мамин красовался в огромном саду в окружении телохранителей, жен и детей. Дети не смеялись и не резвились. Они, как и охранники, молча смотрели в объектив кинокамеры. Жены, наоборот, улыбались, некоторые держали на руках малышей. Лидо Мамин скалил свои крупные желтые зубы. Он казался довольно симпатичным, в него можно было даже влюбиться.

Финальный кадр — река, кишащая откормленными крокодилами. Они покоились на воде с раздутыми брюхами и ворочали выпуклыми глазами, провожая трупы, которые проплывали мимо. Конец фильма.

Это было захватывающее зрелище, и я от всей души поздравил Пинчота с удачей.

— Да, — отозвался он, — меня притягивают неординарные личности. Поэтому я набрел на вас.

— Весьма польщен, — ответил я, — оказаться в компании Лидо Мамина.

— Вот и хорошо, — заключил он, и мы отправились к нему домой.

Франсуа Расин по-прежнему суетился у своей рулетки. Он уже порядочно нагрузился. Лицо его горело. Перед ним громоздилась целая гора фишек. Длинный столбик пепла на его сигаре держался чудом. Потом упал прямо на стол.

— Я выиграл один миллион четыреста пятьдесят тысяч долларов.

Шарик остановился на каком-то номере. Франсуа сгреб очередную порцию фишек.

— Хватит. Нельзя жадничать.

Мы прошли в переднюю, сели. Джон пошел за бутылкой и посудой.

— А что вы собираетесь делать с выигрышем? — спросила Сара.

— Раздам. Суета это все. Жизнь — штука никчемная. Деньги тоже.

— Деньги — как секс, — констатировал я. — Они кажутся необходимыми, когда их нет.

— Литературщина, — сказал Франсуа.

Явился Джон. Открыл первую бутылку и разлил вино по стаканам.

— Вам надо ехать в Париж, — сказал он мне. — Там вас очень высоко ценят. А здесь вы чужой.

— А бега там есть?

— Еще бы! — сказал Франсуа.

— Он терпеть не может разъездов, — вставила Сара. — А бега и здесь есть.

— Не такие, как в Париже, — парировал Франсуа. — Поезжайте в Париж. Вместе пойдем на ипподром.

— Но мне же нужно писать этот чертов сценарий.

— Поиграем на лошадках, потом попишем сценарий.

— Надо подумать.

Джон зажег сигару. Закурил и Франсуа. Сигары были длинные, круглые и, когда их поджигали, издавали шипение.

— Помоги мне Бог, — сказала Сара.

— А мы с Франсуа вчера были в Лас-Вегасе.

— Ну и как? — поинтересовалась Сара.

Франсуа сделал большой глоток из стакана, затянулся, выпустил огромное кудрявое облако дыма.

— Слушайте. Слушайте внимательно. Мне поперла удача. Выигрываю пять штук, весь мир у меня в кармане, поймал Бога за бороду. Я все превзошел. Я есмь все. Мне нет преград. Материки трепещут. И тут Джон хлопает меня по плечу и говорит: «Пошли глянем на Тэба Джонса». — «Кто такой Тэб Джонс?» — спрашиваю. — «Да какая тебе разница, — отвечает, — пошли, да и все».

Франсуа осушил стакан. Джон подлил ему еще.

— Ну вот, идем куда-то там. Тэб Джонс. Поет. Рубаха на груди расстегнута до пупа. Грудь волосатая. Лоснится от пота. На голом теле болтается огромный серебряный крест. Рот разевает. Штаны в обтяжку. Поглаживает яйца и поет о том, как нужно ублажать женщину. Поет отвратительно и сам мерзкий до жути. Поет про женщин, но это все липа, по нему сразу видать, что ему-то мужик нужен. Меня прямо затошнило от него. И мы еще за это бабки платили. Ну, поделом нам, дуракам. Кто такой этот Тэб Джонс? Ему платят большие тыщи за то, что он чешет яйца и на груди у него блестит крест. Люди добрые голодают, а этот идиот — кумир публики! Бабы визжат! Они думают, что он настоящий! Этот-то картонный шут, который во сне мочит постель... Я говорю: «Джон, Бога ради, давай слиняем, у меня крыша поехала и вообще я сейчас концы отдам!» — «Погоди, — отвечает, — может, дальше будет лучше». Но получается не лучше, а хуже, этот парень орет все громче, еще больше вылезает из рубашки, пупком сверкает. Смотрю, женщина, которая рядом со мной, лезет себе в трусы. «Мадам, — спрашиваю, — вы что-нибудь потеряли?» Пупок у него похож на закрытый глаз, и грязный. На него даже птичка побрезговала бы капнуть. И тут этот Тэб Джонс поворачивается и высовывает из штанов свой зад. А мы за свои бабки должны любоваться этой жирной, дряблой, отвратительной задницей! Я немало перевидал за свою жизнь. Однажды, например, меня ни за что ни про что поколотил один фараон. Ну, почти ни за что. Но глядя на эти мерзкие ягодицы, я чувствовал себя пакостней, чем когда меня отделывал тот парень с дубинкой. «Джон, — взмолился я, — смываемся, или мне крышка!»

Джон улыбнулся:

— И мы ушли. И мне, правда, хотелось поглядеть на Тэба Джонса.

Франсуа дошел до белого каления. На губах у него выступила пена. Он брызгал слюной, кончик сигары намок и потемнел.

— Тэб Джонс! Кто такой этот Тэб Джонс? На кой черт он мне сдался? Тэб Джонс — дурак! Мне светило пять тыщ, и что мы делаем — идем смотреть Тэба Джонса! Что он мне, брат или сват? Дурак!

— Итак, — прервал его Джон, — мы вернулись к рулетке.

— Да, — согласился Франсуа. — Вместо того чтобы загрести пять штук, мне пошли глазеть на этого мудака. Сбил мне всю игру. Что за Тэб Джонс такой? Что я, попсы не видал? Где я? Рулетка

крутится, а я стою вышибленный из игры. Какие ставки? Какие цвета? Мне уже ничего не светит. Я потерял ориентировку. Голова идет кругом. Концентрация нарушена, я проигрываю, и этого не поправишь. Поняв, что шансов у меня нет, я с отчаяния поставил на кон все, что у меня было. Я разом совершил все ошибки, какие только можно было сделать. Как будто мной овладела какая-то вражья сила. Я был раздавлен. И все почему? Потому что пошел смотреть Тэба Джонса. Кто же такой этот долбаный Тэб Джонс, я вас спрашиваю?

Франсуа изошел яростью и сник. Сигара вывалилась у него изо рта. Сара подняла ее и положила в пепельницу. Франсуа тут же достал из кармана новую, обрезал, размял в пальцах, сунул в рот и, в секунду собравшись, ловко зажег. Потом протянул руку за бутылкой, разлил по стаканам и улыбнулся:

— Черт, я бы, наверное, все равно проигрался. Но игрок, который не может найти извинительного предлога для своего проигрыша, — человек конченый.

— Литературщина, — сказал я.

— Жаль, я не умею писать, а то накорябал бы сценарий вместо тебя.

— Благодарю.

— Сколько он вам платит?

Я сделал неопределенный жест рукой.

— Я напишу сценарий, а гонорар разделим пополам, идет?

— Идет.

— Нет, — вмешался Джон, — вы что, за дурака меня держите? Я уж как-нибудь сумею узнать руку автора.

— Черт с тобой, — сказал Франсуа. — Пускай тебе пишет Тэб Джонс своим хреном.

На том мы и сошлись, за что и подняли стаканы. Начиналась замечательная ночь.

Я сидел на табурете, привалившись к стойке в баре Муссо. Сара пошла в туалет. Здесь у стойки было хорошо, стойка как стойка, а зал мне не нравился. Он назывался «новый зал». «Старый зал» был с другой стороны, я ходил туда поесть. Там было сумрачно и тихо. В былое времечко я брал меню, пробегал его глазами, бросал официанту «ну ладно, это потом» и заказывал выпивку. Иногда я приводил с собой дам не слишком безупречной репутации, мы понемножку набирались, начиналась перебранка, их голоса звучали все громче, содержимое стаканов лилось мимо глоток, и они требовали еще и еще выпивки. Тут я выдавал дамам деньги на такси, просил удалиться и дальше напивался уже один. Вряд ли эти денежки шли по назначению. Когда бы я ни закатился в бар Муссо, погуляв на стороне, меня неизменно встречали ласковыми улыбками. Как ни странно.

И вот я сидел, привалившись к стойке, в новом зале яблоку негде было упасть, набились по большей части туристы, они галдели и выворачивали шеи от любопытства, а глаза их горели адским огнем. Я попросил бармена налить мне еще, и тут кто-то хлопнул меня по плечу.

— Как дела, Чинаски?

Я обернулся. У меня никуда не годная зрительная память. Я могу проболтать с вами целый вечер, а наутро не вспомню, кто вы такой. Если бы мою мамашу выкопали из могилы, я бы и ее не признал.

— В порядке. Взять вам что-нибудь выпить?

— Нет, спасибо. Мы не знакомы. Я Гарольд Фезант.

— А, да. Джон говорил, вы собираетесь...

— Вот именно. Хочу финансировать постановку вашего сценария. Я читал ваши книги. У вас отличное чувство диалога. Читал, читал. Это очень кинематографично.

— Вы вправду не желаете выпить?

— Нет. У меня дела в конторе.

— Ну, как знаете. А чем вы в последнее время занимаетесь, Фезант?

— Только что закончили фильм о жизни Мака Деруака.

— Неужто? И как называется?

— «Сердечная песня».

Я сделал большой глоток из стакана.

— Вы, должно быть, шутите. Вы что, всерьез назовете фильм «Сердечной песней»?

— Да, он будет называться именно так.

Он осклабился.

— Не дурите меня, Фезант. Нет, ну вы и хохмач! Надо же, Деруак — и «Сердечная песня»! С ума сойти!

— Нет, — сказал он, — я не шучу.

Он повернулся и ушел.

Тут вернулась Сара. Она взглянула на меня с подозрением.

— Чего это ты лыбишься?

— Позволь мне тебя угостить, и я отвечу.

Заодно я долил и себе.

— Угадай, кого я сейчас встретила в старом зале? — сказала Сара.

— Кого же?

— Джонатана Уинтерса.

— А-а. А теперь сама угадай, с кем я болтал в твое отсутствие.

— Да с какой-нибудь старой шлюшкой.

— Нет. Хуже.
— Хуже не бывает.
— Я разговаривал с Гарольдом Фезантом.
— Продюсером?
— Да. Вон он сидит за столиком в углу.
— Ой, правда!
— Не оглядывайся. И не маши. Пей лучше. И я с тобой.
— Да в чем дело-то?
— Он, видишь ли, собирался дать деньги под сценарий, которого я не написал.
— Знаю.
— И вот пока тебя не было, он подошел ко мне потрепаться.
— Повторяешься.
— Пить отказался.
— Это так на тебя подействовало, что сам сидишь трезвый как стеклышко.
— Погоди. Он рассказывал про фильм, который они только что кончили.
— И ты что же, его засрал?
— Он сам засрал.
— Ну конечно. В чем все-таки дело?

Я посмотрел в зеркало. Вообще-то я себе нравлюсь, только не в зеркальном отражении. Оно на меня не похоже. Я допил свою порцию.

— Допивай, — сказал я Саре.

Она послушалась.

— Так в чем дело?
— Ну что ты заладила: в чем дело, в чем дело...
— Какая у тебя цепкая память. И трезвый ты просто на диво.

Я махнул бармену, заказал еще выпить.

— Этот Фезант, значит, рассказывал мне о своем фильме. Он про писателя, который не умел писать, но прославился, потому что вид у него был как у чемпиона родео.

— Это про кого же?
— Про Мака Деруака.
— И это тебя огорчило?
— Да нет, на это мне как раз наплевать. Но он сказал, как фильм называется.
— И как же?
— Ради Бога, не спрашивай. Я пытаюсь вытеснить это из памяти. Чушь несусветная.
— Скажи.
— Ну ладно...

Чертово зеркало маячило прямо перед глазами.

— Скажи, скажи, скажи!
— Ладно. «Обломки разбитого вдребезги».
— Мне нравится.
— А мне нет. Я ему так и сказал. И он ушел. Мы потеряли нашего единственного спонсора.
— Надо подойти и извиниться.
— Никак невозможно. После такого названия.
— Ты небось хотел бы, чтобы поставили фильм о тебе.
— Идея! Я напишу сценарий о самом себе!
— Название уже готово?
— А как же! «Разбитая жизнь».
— Давай мотать отсюда.

С тем мы и ушли.

Мы назначили встречу с Джоном Пинчотом в вестибюле гостиницы «Беверли Хиллз» на два часа. Приходилось терять целый день, но Джон настаивал именно на этом часе. Он нашел парня, какого-то Жан-Поля Санраха, у которого своих деньжат не было, но он умел доставать их прямо из воздуха. Про него говорили, что тряхни он садовую статую, из нее посыплются монеты. Он ждал нас в номере 530.

Где-то там обретался и Джон-Люк Модар, французский режиссер. Пинчот уверял, что он тащится от моих книжек. Гениально.

Дражайшая Сара сопровождала меня на случай, если мне понадобится посторонняя помощь, чтобы добраться домой. К тому же ей надо было убедиться, что в 530-м не засели в осаде старлетки.

Джон сидел в вестибюле в громадном кожаном кресле и наблюдал за местной шизанутой публикой. Увидев нас, он поднялся, расправил плечи. Джон большой парень, но хочет казаться еще больше.

Мы поздоровались и пошли к лифту.

— Ну, как продвигается сценарий?
— Зреет помаленьку.
— О чем он?
— О пьяни.

Открылись двери лифта. Кабина была очень уютной. Отделанная мягким темно-зеленым матери-

алом с набивкой из павлинов. Множества павлинов. Даже на потолке красовались павлины.

— Класс, — сказал я.

— Перебор, — фыркнула Сара.

Лифт остановился на пятом этаже, и мы вышли. Пол был застлан той же зеленой ворсовой материей с павлинами. Топча этих павлинов, мы подошли к номеру 530. Дверь в номер габаритами больше походила на ворота рыцарского замка.

Джон стукнул в дверь металлическим молоточком в виде головы Бальзака.

Ответа не последовало.

Он постучал еще раз, погромче.

Мы молча ждали.

Дверь медленно растворилась. Перед нами стоял мужчина, бледный как бумага.

— Анри-Леон! — воскликнул Джон Пинчот.

— Джон! — воскликнул Анри-Леон. И обратившись к нам, добавил: — Прошу!

Мы вошли. Номер был огромный. И все в нем было гигантское. Громадные кресла, длиннющие столы. Широкие стены. Высокие потолки. Тем не менее запах в комнате был какой-то застоявшийся, и поэтому, несмотря на масштабы помещения, создавалось ощущение могильной тесноты.

Нас представили друг другу.

Бледный мужчина был Анри-Леон Санрах, брат Жан-Поля Санраха, доставалы. Кроме него в комнате находился Джон-Люк Модар. Он молча и неподвижно стоял посреди комнаты. Закрадывалось подозрение, что он изображает гения. Был он невысокий, смуглый и выглядел так, будто только что неудачно побрился дешевой электробритвой.

— А, — сказал, обращаясь ко мне, Анри-Леон, — вы дочку захватили! Я слыхал, вашу дочку зовут Рина?

— Нет, — ответил я, — это Сара. Моя жена.

— Там на столе выпивка. Много разных вин. И еда. Угощайтесь. А я пойду приведу Жан-Поля, — сказал Анри.

С этими словами он вышел в соседнюю комнату. А Джон-Люк Модар прошествовал в дальний угол, расположился и уставился на нас. Мы подошли к столу.

— Открой красненькое, — сказал я Пинчоту, — открой сразу побольше.

Пинчот начал действовать открывалкой. Еда была разложена на серебряных блюдах.

— Не ешь мяса, — предупредила меня Сара. — И пирожных. Слишком калорийно.

Боги ниспослали мне Сару, чтобы жизнь моя продлилась лет на десять. Боги то и дело толкают меня на край пропасти, чтобы послать спасение в последнюю минуту. Чудны́е они, эти боги. Теперь вот заставляют меня писать сценарий. А мне не хочется. Конечно, если бы я взялся, то написал бы хорошую вещь. Не гениальную. Но хорошую. Я насчет литературных дел ушлый.

Пинчот разлил вино. Мы подняли бокалы.

— Французское, — опознал Пинчот.

Сара почмокала от удовольствия.

Пристроившись у стола, мы могли видеть, что делается в соседней комнате. Анри-Леон пытался оживить огромное тело, возлежавшее на громадной кровати. Тело не поддавалось.

Я видел, как Анри-Леон, набрав полные пригоршни ледяных кубиков из вазы, принялся растирать ими щеки, лоб и грудь лежавшего.

Тело оставалось неподвижным.

Наконец оно приподнялось и застонало: «Что же ты делаешь, сукин сын? Ты же меня заморозишь!»

— Жан-Поль, Жан-Поль, к тебе посетители!

— Посетители? Какие к черту посетители! Нужны они мне, как собаке блохи! Пошел отсюда и дай им пинка под зад! На фиг их! К чертовой матери!

— Жан-Поль, Жан-Поль, им назначено... Это Джон Пинчот и сценарист.

— О черт, ну ладно... Сейчас я... Надо сначала поправиться... Подожди...

Анри-Леон вышел к нам.

— Сейчас выйдет. Ему пришлось пережить тяжелый удар. Он надеялся, что его бросает жена. А нынче утром — бац! каблограмма из Парижа: она передумала. Его чуть кондрашка не хватил. Просто в угол загнала беднягу.

Мы не знали, что и сказать.

Потом выкатился Жан-Поль. Белые брюки в широкую желтую полоску. Розовые носки. Туфель не было. Кудрявые каштановые волосы не нуждались в расческе. Он чесал грудь под рубашкой. Точнее, под футболкой, рубашка отсутствовала. В отличие от брата, он был очень крупный и весь розовый. Даже красный. Этот красный колер на его лице то линял почти до белизны, то разгорался с новой силой.

Нас представили друг другу.

— А, — повторял он при этом, — а, а.

И вдруг встрепенулся:

— Где Модар?

Оглянулся и увидел Модара, укрывшегося в уголке.

— Опять прячешься, да? Черт побери, хоть бы что-нибудь новенькое придумал.

С этими словами он опять кинулся в спальню и захлопнул за собой дверь.

Модар легонько кашлянул, а мы налили себе еще винца. Оно было отличным. Жизнь была

хороша. В кругу этих людей удобно считаться писателем, художником или танцовщиком, можно позволять себе все что угодно — сидеть, стоять, дышать, пить вино и делать вид, что мир у тебя в кармане.

Опять ввалился Жан-Поль. Мне показалось, что он обо что-то ударился — остановился, потер плечо, почесался и снова двинулся вперед. Дойдя до стола, он стал размеренно ходить вокруг него, восклицая:

— Все мы тут с дыркой в жопе, правильно? Ну, у кого дырки нет, объявись!

Джон Пинчот толкнул меня локтем в бок:

— Гений, правда?

А Жан-Поль все кружил по комнате и орал:

— Все мы с дыркой в жопе, так? Вот здесь, посередке, так? Говно ведь отсюда вываливается, я правильно рассуждаю? По крайней мере, мы каждый раз ждем, что это произойдет. Что мы без говна? Нет нас! Сколько же мы за свою жизнь высираем, а? И все идет в землю! Реки и моря насыщаются нашим говном! Мы мерзкие грязные твари! Ненавижу! Каждый раз, вытирая задницу, я ненавижу человечество!

Он остановился, взгляд его упал на Пинчота.

— Тебе ведь денег надо, правильно?

Пинчот улыбнулся.

— Ладно, недоносок, найду я тебе денег, — сказал Жан-Поль.

— Спасибо. Я вот как раз сказал Чинаски, что вы гений.

— Заткнись!

Жан-Поль обратил свой взор на меня.

— Что мне у тебя нравится, так это умение взбудоражить. Тех, кто в этом нуждается. А им несть числа. Оставайся таким же святым идиотом, и в один прекрасный день услышишь звоночек из самого пекла.

— Уже слышал. И не раз.

— Ба! От кого же?

— От старых подружек.

— Ты меня разочаровал, — простонал он и опять заколесил вокруг стола, расчесывая пузо.

Наконец, описав последний, самый большой круг, он вырулил в спальню, захлопнул за собой дверь и затих.

— Мой брат, — сказал Анри-Леон, — неважно себя чувствует. У него неприятности.

Я наполнил стаканы.

Пинчот наклонился ко мне и прошептал: «Они живут в этом люксе уже несколько дней, едят и пьют и ничего не платят».

— В самом деле?

— Счет оплатил Фрэнсис Форд Лопалла. Он считает Жан-Поля гением.

— Любовь и Гений — самые употребляемые слова, — сказал я.

— Ну, что за хреновину ты понес, — сказала Сара, — ты брось эту хреновину вонючую.

На этих словах выплыл из своего угла Джон-Люк Модар и подошел к нам.

— Налей-ка и мне этого дерьмеца, — попросил он.

Я налил ему бокал до краев. Джон-Люк выдул его одним махом. Я налил еще.

— Я читал вашу фигню, — сказал он. — Она замечательна своей простотой. У вас мозговой травмы не было?

— Может, и была. В 1957 году из меня вытекла почти вся кровь. Я двое суток провалялся в подвале больницы для бедных, пока на меня не наткнулся какой-то сумасшедший ординатор, у которого сохранились остатки совести. Я тогда понес значительные потери, и наверное, не только физические, но и умственные.

— Это одна из его любимых баек, — вмешалась Сара. — Хоть я его и обожаю, но когда столько раз выслушиваешь одно и то же...

— Я тоже обожаю тебя, Сара, но когда рассказываешь одну и ту же историю множество раз, она делается все больше похожей на правду.

— Ну ладно, пупсик, извини, — сказала Сара.

— Послушайте, — начал Джон-Люк, — напишите-ка титры к моему новому фильму. И еще мне хочется вставить в него эпизод по одному из ваших рассказов, где один парень получает временную работу в какой-то конторе, отвечает там на звонки, такая вот мура. Согласны?

— Согласен, — ответил я.

Мы уселись в кресла и начали пить как следует. А Джон-Люк начал говорить. Он говорил и говорил, глядя только на меня. Сперва я чувствовал себя польщенным, но потом мне надоело.

Джон-Люк говорил без остановки. Он изображал гения и вошел во вкус. Может, он и был гением. Мне-то что. Но я сыт гениями по горло еще со школьной скамьи. Шекспир, Толстой, Ибсен, Дж. Б. Шоу, Чехов и прочие зануды. Ну, эти еще ладно, а были и похуже: Марк Твен, Готторн, сестры Бронте, Драйзер, Синклер Льюис, прямо спасу от них не было, обложили кругом, ни охнуть, ни вздохнуть без их наставлений, они и мертвого подняли бы.

А Джон-Люк все говорил. Больше я ничего не помню. Только то, что время от времени дражайшая Сара приговаривала: «Хэнк, не пей много. Осади малость. Ты же помрешь к утру».

А Джон-Люк все крутил свою шарманку.

Я давно перестал вникать в его слова. Видел только шевелящиеся губы. Он не вызывал раздра-

жения, он был вполне приятным человеком. Разве что неважно выбритым. Но мы пребывали в дивном отеле «Беверли Хиллз», где ходят по павлинам. В волшебном мире. Мне тут нравилось — я в жизни ничего такого не видал. Совершенно бессмысленный, совершенно безопасный мир.

Вино лилось, Джон-Люк говорил.

Я потихоньку отключился. Когда я общаюсь с людьми, хорошими или дурными, чувства мои притомляются, я перестаю воспринимать слова и сдаюсь на милость собеседника. Сохраняю вежливость. Киваю. Делаю вид, что во все вникаю, потому что не желаю никого обижать. И моя слабость не раз ввергала меня в серьезные неприятности. Пытаясь быть добрым с другими, я превращаю свою душу в питательный бульон.

Впрочем, плевать. Мозг отключается. Я слушаю. Реагирую. Еще никому недостало ума сообразить, что меня рядом нет.

Вино лилось, Джон-Люк говорил. Он наверняка сказал массу удивительного. А я весь сосредоточился на его бровях...

Наутро, в 11 часов, когда мы с Сарой лежали в постели, зазвонил телефон.

— Алло?

Это был Пинчот.

— У меня новости.

— Слушаю.

— Модар ужасно неразговорчивый. Никто на свете не мог бы выжать из него такой поток слов! Ты единственный, кому это удалось! Он трепался несколько часов без продыху! Невероятно!

— Слушай, Джон, извини, но мне худо, я хочу спать.

— Ладно. У меня еще новости.

— Валяй.

— Насчет Жан-Поля Санраха.

— Ну?

— Он говорит, что мне нужно пострадать, что я еще не настрадался как следует, а когда настрадаюсь, он даст денег.

— Ну и хорошо.

— Странный он, правда? Вот что значит настоящий гений.

— Да, — ответил я, — так оно и есть.

И положил трубку.

Сара еще спала. Я повернулся на правый бок, лицом к окну, чтобы не захрапеть ей прямо в ухо.

Не успел я погрузиться в сладкую тьму, напоминающую о вечном покое, как Сарина любимая кошка Красотка соскочила со своей подушечки у хозяйкиного изголовья и прошлась по моей голове. Когтистая лапка попала мне в ухо. Кошка спрыгнула на пол, взлетела на подоконник открытого окна и обратила мордочку на восток. Поднявшееся к зениту солнце не вызвало у меня прилива бодрости.

Вечером, сидя за машинкой, я выдул один за другим два стакана вина, выкурил три сигареты, прослушал по радио Третью симфонию Брамса и наконец понял, что не заведусь без толчка.

Я набрал номер телефона Пинчота. Он оказался дома.

— Алло?

— Джон, это Хэнк.

— Ну, как ты, Хэнк?

— Отлично. Слушай, я решил взять десять процентов.

— Но ты же говорил, что аванс затормозит творческий процесс.

— Передумал. Да и творческий процесс еще не начался.

— То есть?..

— То есть я все прокрутил в башке, но еще ничего не написал.

— А накрутил что?

— Сценарий будет о пьяни. Об алкаше, который день и ночь торчит у стойки.

— Ты думаешь, это кого-нибудь может заинтересовать?

— Знаешь, Джон, если бы я собирался кого-нибудь заинтересовывать, я бы ни строчки не написал. Ни в жизнь.

— Ну ладно. Привезти чек?

— Не надо. Пришли по почте. Сегодня же. Спасибо заранее.

— Тебе спасибо, — отозвался Джон.

Я вернулся к машинке и сел. Она была в полном порядке. Я напечатал:

ПЬЯНИЦА ГРУСТНЫЙ С ДУШОЮ НЕЖНОЙ
Бар Дэнди. День

Камера панорамирует сверху вниз, медленно приближается к стойке. На табурете сидит молодой человек. Похоже, он провел здесь целую вечность. Он подносит к губам стакан...

Ну, слава Богу, стронулся с места. Самое тяжкое — написать первую строчку, дальше пойдет само собой. Надо только завестись — и покатит как по рельсам.

Я будто сам очутился в баре. Почувствовал неистребимый запах мочи, который достанет тебя, где

бы ни сел. Чтобы его перебить, надо немедленно выпить. Чтобы он не успел тебя пронять, надо опрокинуть четыре-пять стаканчиков. Перед моими глазами как живые встали завсегдатаи бара: их тела, и лица, и голоса — все это было со мной. И я был среди них. Видел, как в тонкую стеклянную кружку льется струя пива, и белая пена пузырясь плывет через край. Пиво совсем свежее, и после первого глотка кружки эдак четвертой надо вздохнуть, задержать воздух — и понеслась... Утренний бармен был хороший парень. Диалог пошел как по маслу. Я строчил без передышки...

Потом зазвонил телефон. Междугородная. Звонил мой агент и переводчик из Германии Карл Фосснер. Карл говорил на особом языке, на котором, как ему казалось, объясняются американские хипы:

— Эй, ёбарь хренов, как дрочится?

— Нормально, Карл, а ты как, не даешь заржаветь своей отвертке?

— Ага, уже с потолка сперма капает.

— Молодец.

— Спасибо, сынок. У тебя учусь. Кстати, сынок, у меня хорошие новости. Сказать, какие?

— Сыпь, сынок!

— Ты небось думаешь, я тут задницей «Дикси» высвистываю, а я перепёр три твоих книжки: стихи «Вши судьбы», рассказы «Сны в выгребной яме» и роман «Пожарная станция».

— Готов отдать тебе левое яйцо, брат.

— Беру. Высылай авиапочтой. Но у меня еще не все.

— Не томи.

— В прошлом месяце у нас была книжная ярмарка, я вел переговоры с шестью крупнейшими издателями, и позволь доложить, они хотят тебя со всеми потрохами.

— С моими потрохами?

— Со всей твоей писаниной. Врубаешься?

— Помаленьку.

— Я пригласил всю шестерку к себе в отель, выставил пиво, вино, сыр и орешки. И объявил, что принимаю заявки на предоплату трех твоих книг. Они заржали и накинулись на выпивку. Короче, эти засранцы у нас в руках. Они знают, что ты в хитах. Я подпустил пару шуточек, они расслабились, я начал торги. Подробности тебя не касаются, ну, в общем, Крумпф расщедрился больше всех. Я подписал с ним контракт. Потом и с остальными. Эти ублюдки надрались в лёжку, а Крумпф, понятно, больше всех. В общем, тебе подфартило. Ты знаменит, как Эррол Флинн.

— Ну ты и фраер, Карл. И сколько же мне обломится?

— Сынок, где-то тыщ тридцать пять! На днях перешлю телеграфом.

— Ни хрена себе!

— А ты думал! Выбился в гении, мать твою растак!

— Еще как выбился!

На этом разговор кончился.

В несколько минут я превратился в значительное лицо. Тридцать лет голодухи и безвестности уходили в прошлое.

Я вернулся за машинку, щедрой рукой налил винца, принял и повторил. Нашел огрызок сигары, зажег. По радио передавали Шестую симфонию Шостаковича. Я ударил по клавишам:

Бармен Люк, перегнувшись через стойку, разглядывает сидящего перед ним молодого человека.

Л ю к. Слушай, я смотрю, ты отсюда не вылезаешь. Сидишь и лакаешь целыми сутками.

М о л о д о й ч е л о в е к. Ага.

Л ю к. О'кей, мне, конечно, вообще-то плевать, но это дело до добра не доведет.

М о л о д о й ч е л о в е к. Ничего, Люк, не беспокойся. Главное, следи за отстоем пива.

Л ю к. Насчет этого будь спокоен, парень. А тебе что — больше делать нечего?

М о л о д о й ч е л о в е к. В шестом классе... Да, в шестом. Училка велела написать сочинение: самый памятный день в моей жизни. Мне больше всего запомнилась поездка в Денвер.

Л ю к. Так-так.

М о л о д о й ч е л о в е к. Но я написал про лягушку, которую нашел в саду возле дома. Она запуталась в проволоке у забора. И не могла выбраться. Я освободил ей лапки, а она все равно не двигалась.

Л ю к (*зевая*). Ну и что?

М о л о д о й ч е л о в е к. Я взял ее в руки и стал с ней разговаривать. Сказал, что тоже попал в ловушку, что меня тоже зацепили. Долго говорил. И она наконец спрыгнула с ладони, заскакала по лужайке и исчезла в кустах. Это было первое существо, которое я пожалел.

Л ю к. Ну и что?

М о л о д о й ч е л о в е к. Училка прочитала это в классе. Все рыдали.

Л ю к. Ну и что?

М о л о д о й ч е л о в е к. Ну, и я подумал, что могу стать писателем.

Л ю к (*перегнувшись через стойку*). Ну, ты и чудило!

Я решил, что на сегодня хватит. И, сидя за машинкой, стал слушать радио. Не помню, как я очутился в постели. Но утром проснулся именно там.

Перевод с английского Нины Цыркун

Продолжение следует

Восемь силуэтов на черно-белой пленке

Может быть, не случайной эта перекличка кажется только мне.

Десять лет назад Александр Сокуров снял короткий фильм о возвращении похмельно-праздничной толпы с майского салюта. Поначалу фильм назывался «Салют». Через некоторое время автор перемонтировал его и переименовал в «Жертву вечернюю». Почти бессловесный и замкнутый в себе, этот фильм чурался бутафорского пафоса и обходил стороной подводные рифы насильственных обобщений. Просто в течение десяти минут размякшая толпа грязно-бурым потоком текла с агрессивной обреченностью на камеру. А когда камера меняла точку съемки на противоположную — толпа текла прочь от нее.

Вглядываясь в бессмысленное человеческое месиво на Невском проспекте и вслушиваясь в неразборчивый голос-гул, автор «Жертвы вечерней» вовсе не выносил вердикт поколению в строгом смысле этого затасканного слова. В толпе мелькали пацаны, которых еще не пришла пора именовать по-заграничному тинэйджерами. Попадалась и братва постарше с магнитофонами — ее тогда еще не кликали отвязанной. Да и вовсе пошарпанные жизнью лица предпочитали себя взгляду камеры. Этот взгляд [illegible] щетно выхватывал из мертвой толпы [illegible] обрывки живой жизни, словно пытаясь [illegible] заговорить растерянность перед эпическим наступательным мороком, развеять завороженность его черной энергией. Был ли это портрет восьмидесятников? Игры в поколения никогда не имели твердых и справедливых правил. Ничтоже сумняшеся можно широким жестом разводить самых разных персонажей нашей не столь давней и совсем недавней истории по казармам с табличками «шестидесятники» и «дворники-сторожа». Скорее, автор «Жертвы вечерней» углем по целлулоиду сделал набросок с натуры устало-молодого самоощущения восьмидесятых. Не думаю, что в этом наброске натурщикам хотелось узнавать себя.

Через десять лет на той же студии переименованного города Сергей Винокуров снял получасовой фильм «Утром шел снег». По иронии судьбы, этот режиссер был одним из стажеров недолго просуществовавшей ленфильмовской киношколы Сокурова. Как и «Жертва вечерняя», это черно-белое кино.

«Утром шел снег»
Автор сценария и режиссер С. Винокуров. Оператор М.Левитин. Звукооператор Л.Лернер. Студия документальных фильмов Санкт-Петербурга. 1993.

Десять лет сделали свое дело. Изменили лица, изменили голоса, изменили манеру изъясняться. Десять лет жевали пленку в магнитофонных кассетах с записями тех, кому верили: «Мы — вместе!» Десять лет успели развеять по воздуху останки выпущенного из пивной бутылки джинна: сегодня только смех разбирает при воспоминании о пресловутых молодых, которым так программно и широковещательно было нелегко быть молодыми.

Мы — вместе? Уже давно никто ни с кем не вместе. Винокуровский набросок с натуры причудливого и клочковатого самоощущения девяностых запечатлел не угрюмое веселье желеобразной толпы, а восемь силуэтов: две компании и троих одиночек.

Фильму «Утром шел снег» столь же чужд пафос глашатая, сколь и сокуровской «Жертве вечерней». Не таит он и метафизические подтексты, которые как раз могли вычитываться в фильме Сокурова: трагическое шествие призраков-жертв, изгоняемых прочь из города, которому должно быть пусту. Его интонация такова, словно автор и не догадывается о существовании высокого слога и многозначительного придыхания. Тем не менее уже само подчеркнуто безыскусное название этого фильма имеет в виду контекст.

Этот контекст образует не только «Жертва вечерняя» с очевидным противопоставлением вечера — утру, которое едва ли мудренее. Разве что печальнее. Вольно или невольно «Утром шел снег» соотносит себя и с культовым для шестидесятых «Июльским дождем», капли которого за четверть века замерзли в хлопья снега. Однако соотношение это вполне пунктирное и куда как далекое от претензий, продемонстрированных недавно фильмом Дмитрия Месхиева «Над темной водой», который до поры до времени именовал себя «Июньским дождем». Винокуров не испытывает потребности в формальном жесте — наподобие раскавыченной прозрачной цитаты или римейка маркированного временем кадра. Он отсылает к шестидесятым через интонацию изображения, от которого он добился проявления родственных чувств по отношению к тому кино. Рискованно сняв свой фильм на пленке, предназначенной для записи фонограммы, Винокуров вместо вероятного брака получил запечатанное, чуть размытое черно-белое изображение, по которому мы с безошибочной ностальгией отличаем фильмы шестидесятых. По его словам, ему необходима была эта интонация теплого кино, даже если она вступала в конфликтный диалог с сюжетами его новелл.

На самом деле фильм ощущает свою внутреннюю диалогичность с первого же кадра: после ностальгической панорамы по припорошенным снегом утренним крышам камера замечает киоск, который устанавливается компанией грузчиков среди других его коммерческих собратьев. И достаточно долго и внимательно следит за таинством ритуального действа. За тем, как киоск извлекают из чрева автомобиля и с нежностью приземляют. Майна. Вира. Мимо спешат по своим делам зачумленные люди. Катит транспорт. Утром шел снег. Внахлест на этот пролог начинает свой монолог герой первой новеллы.

Повторю, что героев всего восемь. Повторю, что о поколении ни слова: эти восемь человек имеют очевидно разные возрастные отметки в паспортах. Не говоря уж о том, что у одной из героинь паспорт французский. И тем более не говоря о том, что у двоих из героев паспортов еще нет вовсе — мальчишкам бы впору щеголять в красных галстуках, не будь те отменены за ненадобностью. И, однако, пять винокуровских новелл, хочешь — не хочешь, слагаются в некую сумму.

От закадрового текста-комментария Винокуров отказывается. Сам в кадре не появляется тоже — несмотря на то что его герои свои монологи обращают именно к нему. Режиссер предпочитает оставлять стилистически опосредованные ремарки на полях собственного текста. Первая новелла снята в манере аскетичного телевизионного интервью на одном статичном крупном плане, который несколько раз перебивается хроникой военных действий, перегнанной с видео. Благообразный молодой человек, чуть за двадцать, сидя в занюханной столовке и зябко кутаясь в шарф, предается воспоминаниям о днях и ночах, проведенных в Приднестровье. Во второй новелле парный конферанс двух тинэйджеров-коммерсантов вдруг накладывается на единственный в фильме ядовитый анилиновый кадр: реклама фирменных сигарет, чуть ли не выхваченная ножницами из гостиничного буклета. Третья новелла напоминает игру в полузапретный и полукриминальный репортаж. Преуспевающий двадцатипятилетний миллионер (поправка на инфляцию) излагает свои взгляды на жизнь. Его лица не видно — камера снимает его со спины. Монолог восторженной толстухи француженки в четвертой новелле иронически «остраняется» легкомысленно-чувственным шансоном и вставным эпизодом — видением двух перевернутых венских стульев, которые непонятно откуда и куда плывут на подтаявшей льдине по питерской воде (режиссер уверяет, что кадр этот не постановочный, а подлинный). Наконец, готовый прорваться в пятой новелле пафос снимается забавным эпизодом из спектакля питерского театра «Комик-трест», созданного тремя героями этой новеллы, и шуточным скетчем, который они разыгрывают на кухне.

Монтируя пять новелл, режиссер выкладывает на целлулоиде пестрый коллаж возрастных умонастроений от тринадцати-четырнадцати до тридцати с небольшим. Контрастных столкновений-ходов он не боится — кажется, сознательно идет на них, именно так, а не иначе организуя пространство своего фильма.

Герой первой новеллы по имени Александр, явно глядя мимо невидимого собеседника, доверительно рассказывает, как приятель и одновременно редактор газеты «Учредительное собрание» сагитировал его поехать в Приднестровье. Говорит, что первый страх прошел быстро, сменившись экстазом от невиданных ранее острых ощущений. С добродушной улыбочкой травит приднестровские байки: одному мужику повезло — снаряд ночью угодил в дом и застрял аккурат в крестовине над его кроватью. Всё вокруг вдребезги, а мужик окровавленный, но живой. И еще: «Сильнее положительных эмоций я нигде не испытывал. Там мужики воспряли — у них позвоночники распрямились. Глядишь на них с восхищением: они делом заняты — они родину защищают». Никаких комментариев, никакого моралите. Тихий голос Александра растворяется в привычном столовском ленивом гуле. За окном ветер треплет лохмотья бумаги на крыше новоиспеченной коммерческой точки. Может быть, утром шел ненастоящий снег. «У меня ностальгия по той жизни. А здесь... Я не против больших денег и мужик здоровый — заработал бы. Но усилий к этому не приложу никогда...» — и мертвый взгляд в пространство.

Откровения Александра вызывающе прерывает бренчание расстроенного рояля нэповских времен: герои второй новеллы Кирилл и Дима отчаянно драят тряпками и шампунем притормозивший автомобиль. Те самые тинэйджеры, по которым плачут отмененные пионерские галстуки. Потом они с тем же рвением проедают часть заработанного в соседней забегаловке. Потом делятся нажитым опытом, дымя папиросами на подоконнике питерского парадняка. Очевидно, что — в отличие от меланхоличного предшественника с отсутствующим взглядом — эти двое с новым временем на «ты» и приднестровскими боями отнюдь не бредят. Их самочувствие вполне отвечает лихому мажору предложенной режиссером музыкальной темы. Он и снимает их весело — с таким настроением можно было пятнадцать лет назад снимать сюжет о радостном советском детстве. Только далеко идущие планы Кирилла и Димы не снились инфантильным детям, которых тогда прозвали нашим будущим: тем бы на велосипедах гонять, этим же — нанять рабочую силу для мойки машин, а самим осуществлять общее руководство.

В разговоре с Владимиром в третьей новелле режиссер словно подыгрывает своему герою, принявшему на себя роль крутого бизнесмена. Он снимает этот сюжет именно как этюд о попытке человека навязать самому себе имидж. Владимир принимает душ, затем облачается в униформу, соответствующую избранному образу жизни. Сообщает басом, что может купить место в парламенте. Или магазин со всеми продавцами и потрохами. Что жить честно нельзя — необходимо нарушать. Что иначе он никогда не достал бы денег отцу на операцию. И тюрьмы он не боится, потому что знает, как там себя вести. Неприятен только сам момент поимки. Судя по

всему, они почти ровесники с Александром. Со временем находятся в разных отношениях и роли выбрали разные. Только опустошены глаза одного и прячет от камеры свои глаза другой. «Я думаю, что меня все же не поймают...»

Напротив, француженка Hélène открыта всем ветрам питерской жизни. Расставшись с мужем-французом, взяла и прикатила сюда и рада безмерно. Сбылась мечта о России, которой она бредила с детства под влиянием вкусов папы-коммуниста. «Мне все говорят, что я русская», — делится она восторгом своего чувства, колеся на авто по Невскому проспекту. Здесь язык сладкий как мед. Здесь мужчины лучшие в мире. Здесь, и только здесь она хочет жить. И странное дело — ловишь себя на смущенном раздражении этой экзальтированной и непонятной радостью. Авторский взгляд лишен раздражительности, однако он отчетливо насмешлив. Полон иронического удивления перед этим диковинным существом, неизвестно как и зачем здесь оказавшимся.

Герои пятой новеллы — питерские актриса, актер и режиссер. Но для этого фильма они остались просто Наташей, Сергеем и Вадимом на тесной кухоньке. После стремительно-радостных автомобильных проездов француженки по городским улицам эти трое кажутся загнанными в угол. Чистят себе картошку и пьют шампанское. Наташа поднимает тост за будущий спектакль, где каждый мог бы придумать для себя роль и оставаться самим собой. И очевидная опасность дремучей банальности, которая могла возникнуть от таких вот произносимых вслух слов, странным образом минует кухонную компанию, где каждому естественно оставаться самим собой даже под надзором включенной камеры. И очевидная опасность пафоса, в который даже помимо воли может впасть снимающий эту новеллу автор, устраняется монологом Наташиного мужа Вадима. С трудом передвигающийся в инвалидной коляске человек говорит, что спасает его в жизни только верность. И плачет. А потом добавляет: «Сложно говорить: чешется очень...» Камера отъезжает, обнаруживая на голове у Вадима привязанные надувные рога. И впрямь чешется, наверное. В финале новеллы Наташа и Сергей в переполненном зале дают свою знаменитую «Чушь во фраке», которую они сочинили вместе с Вадимом. В то время как сам Вадим тщетно пытается пройти хотя бы несколько метров по комнате и тяжело опускается на кровать. Свою роль играть непросто.

Восемь городских силуэтов на черно-белой пленке. Разочарованный в рыночных буднях приднестровский наемник. Неразлучная парочка тинэйджеров, выбравших «пепси» и автомобильный бизнес на перекрестке. Довольный собою коммерсант без страха тюрьмы и упрека совести. Малахольная француженка с радужными видами на русское будущее. Трио грустных комедиантов на захламленной кухне. Все смешалось в доме девяностых.

В эпилоге камера взмывает над пустынным утренним проспектом. Композиция кадра почти в точности повторяет сокуровскую — с той лишь разницей, что город умыт и пуст. А на смену вечеру — минуя ночь — пришло утро. Возможно, утром шел снег. Но сейчас его не видать почему-то.

Дмитрий Савельев

Принц Датский, Би-би-си и живопись...

Когда несколько лет назад в Москву впервые приехали гонцы из Британии со смелым, по их меркам, намерением предложить российским мультипликаторам участие в грандиозном телепроекте по шекспировским пьесам, нашим профессионалам эта идея показалась одновременно и заманчивой, и нелепой. Разумеется, всякого бедствующего на скудных «союзмультфильмовских» хлебах художника манила реальная возможность стабильной работы на выгодных долларовых условиях. Но в творческом плане сама мысль об адаптированной экранизации (каждый фильм — на 25 минут экранного действия!) знаменитых шекспировских пьес средствами анимации представлялась если не безрассудной, то крайне рискованной. Смущало не собственно обращение к канонизированному литературному оригиналу — ведь в историю

«Гамлет»
Автор сценария Л.Гарфилд. Режиссер Н.Орлова. Художники П.Котов, Н.Демидова. Оператор В.Прудников. Композитор Ю.Новиков. «Союзмультфильм» — студия «Кристмас», S4C Channel 4 Wales при участии BBC Wales, HIT Entertainment plc., Home Box Office, Fujisankei и The Dave Edwards Studio Cardiff. 1992.

современных достижений мировой и отечественной авторской анимации уже вошли выразительные опыты, в эстетике рисованного и кукольного кино интерпретирующие произведения Кафки и Достоевского, Пушкина и Платонова... Куда больше в этом замысле настораживала четкая запрограммированность чужеземного заказа на школьно-просветительский уровень сценариев, призванных, как выяснилось, привлечь внимание современной нечитающей юношеской аудитории англоязычных стран к Вильяму Шекспиру. При такой ориентации — на малообразованную публику — могло пострадать и, как оказалось, отчасти и пострадало самое важное: художественное качество и оригинальность творческого почерка — именно то, что до сих пор отличает работы отечественных аниматоров от западной рыночной мультипликационной продукции с ее в основном скороспелыми полнометражными комиксами.

Эти опасения во многом подтвердились. Но несколько фильмов — из первой шестисерийной «обоймы» TV-Шекспириады — были с успехом показаны на международных фестивалях, художественных выставках и телеканалах. А «Гамлет» Натальи Орловой получил Золотую медаль престижного телефестиваля в Нью-Йорке и две высшие премии Американской телеакадемии «Эми» 1993 года — «За лучшую анимацию» и «За лучшее художественно-изобразительное решение». Международный успех открывает нашим художникам-мультипликаторам, обделенным государственным вниманием, большие перспективы и возможность реализовать оригинальные творческие замыслы в крупных совместных проектах. (Кстати, второй этап такого сотрудничества аниматоров — оперный сериал, также созданный на базе Би-би-си, 4-го канала Уэльса и московской мультстудии «Кристмас», а впереди — самый, пожалуй, неожиданный проект: многосерийная экранизация Библии, которую британские продюсеры планируют завершить к 1997 году.)

Художественное лидерство «Гамлета» Натальи Орловой среди фильмов шекспировского цикла, в сущности, было очевидным и до признания картины заокеанскими ценителями. Хотя я отдаю должное и виртуозному профессиональному мастерству кукольных режиссеров, заставивших своих тряпичных и пластмассовых героев с невероятной органикой и достоверностью «разыгрывать» романтические комедии «Двенадцатая ночь» (режиссер Мария Муат) и «Буря» (режиссер Станислав Соколов). И все же, несмотря на выверенность изысканной композиции фильма и — особенно — анимационного кадра (!), остается ощущение некоторой скованности безусловно талантливого режиссера, вынужденного работать в рамках жесткого телесценария, рассчитанного на малограмотных тинэйджеров. Подлинно авторская, незаказная версия того же «Гамлета» (как и любой иной классической пьесы), пожалуй, получилась бы у Орловой и более глубокой, и значительно более чувственной, и свободной в экранной пластике.

И тем не менее работа Н.Орловой особенно убедительно показала принципиальную возможность экранного «перевода» Шекспира на язык анимации — благодаря особой емкости и полифоничности изобразительных средств этого искусства сложные драматические коллизии «вмещаются» в получасовой фильм и поддаются экранной интерпретации.

В сценарии телевизионного «Гамлета» были намеренно опущены многие подробности путаных придворных интриг, а на первый план выдвинута линия трагических отношений принца Датского с вероломной королевой-матерью, Духом убитого короля-отца и невинной невестой Офелией. В каком-то смысле этот рисованный «Гамлет», в котором отношения между центральными персонажами спрямлены, оказался своего рода выразительной сказкой с традиционно поучительной интонацией — расставившей все оценки и акценты и обладающей своей магической атмосферой. Все очевидные пробелы пунктирно пересказанного (буквально дикторским голосом за кадром!) сюжета трагедии гармонично заполнила трепетная пластика живописных лиц героев, завораживающие пластические метаморфозы, изысканные смены ракурсов и возможные только в анимационном кино феерические кружения-смещения пространств, привносящие тревожное настроение в напряженную атмосферу действия, так выразительно подчеркивающие всю суетность властолюбивых людских страстей в сравнении со свободой Духа и Вечностью. В таком пластическом контексте «необъемный», достаточно условный Гамлет оказывается живым и реальным персонажем трагедии. А образ текущего и растворяющегося в Вечности Времени словно бы играет сама эффектная анимационная техника — живопись на стекле.

Не случайно педантичные британские заказчики выбрали для постановки «Гамлета» именно Наталью Орлову — художницу и режиссера, которая блистательно владеет этим уникальным изобразительным средством. (Когда-то ее первые эксперименты с сыпучими материалами и «ожившей живописью» в сказке «Волчок» и авторской экранизации чеховского «Ваньки Жукова» — «Кому повем печаль мою...» покоряли жюри анимационных фестивалей.) Теперь о мастерстве мультипликатора благодаря Британскому телевидению узнали миллионы зрителей мира.

Так что критику по адресу некоей мультипликационной сказочной упрощенности экранизации, наверное, можно считать придиркой со стороны «бедных, но гордых» поборников истинного авторского кино. Но если российско-британский сериал и, несомненно, лучшую его часть — фильм «Гамлет» — оценивать по законам качественного телевизионного зрелища, преследующего благородную культуртрегерскую цель, ради которой и затрачивались столь мощные международные творческие силы и средства, то следует признать первый опыт сотрудничества британских продюсеров и наших мультипликаторов несомненной профессиональной удачей.

Наталья Лукиных

1994 ГОД

В случае с фильмом Виталия Мельникова «Последнее дело Вареного» решающим, на мой взгляд, является год его выпуска. Но не в том смысле, что раньше, в 1993-м или, скажем, 1983-м, он бы появиться не смог. Удивительно как раз то, что Мельников сегодня снял картину, совершенно не зависящую от времени: по крайней мере это касается общей стилистики традиционной бытовой комедии с криминальными обертонами — такие снимались в большом количестве и при Ермаше, и при Романове, и гораздо раньше.

Во время просмотра временами начинает казаться, что периода Большого Разрушения в нашем кино не было, что система проката по-прежнему функционирует. Начинаешь радоваться за директоров кинотеатров, которым «Последнее дело Вареного» поможет выполнить финплан...

Судите сами.

Незадачливый экспедитор некоей фирмы, перевозящий детское питание (актер В.Скворкин), вдруг обнаруживает, что на самом деле он является наркокурьером. Понимая, что «здорово влип», он придумывает хитроумную комбинацию. Основная фигура в ней — рецидивист Вареный (В.Степанов), который должен совершить налет на фирму, где трудится наш честный малый, и изъять оттуда жалованье, причитающееся экспедитору за выполненную опасную работу. Все должно сработать. Милиция после налета заинтересуется делишками босса, а молодой человек с семейством на вырученные деньги сможет отвалить за границу и ускользнуть таким образом из когтей мафии.

Только вот Вареный оказывается со странностями... Доллары, похищенные во время разбойного нападения, в котором под его руководством доблестно участвует вся семья экспедитора, включая грудного младенца, Вареный ночью почему-то возвращает обратно. Причем проделывает это трижды, срывая все планы благородного семейства и рискуя собственным воровским авторитетом. В результате травмы головы в нем, оказывается, проснулась давняя и безответная страсть к положительной однокласснице — и с нею вместе подсознательная установка на позитивное, честное поведение. Впрочем, все кончается хорошо... «Бриллиантовая рука» и «Афоня», «Джентльмены удачи» и «Уходя — уходи» — любимые комедии советского народа вспоминаются во время просмотра, доставляя немалое удовольствие, навевая мысли о том, что кризис в отечественном кино, быть может, все же преодолим! Ведь дело в том, что Мельников не цитировал вышеперечисленные образцы жанра — он просто сделал фильм в русле того же мироощущения. Подобно Гайдаю и Данелия, он показал, что любые криминальные отклонения — всего лишь шалости и ошибки сбившихся с пути, заблудших детей, которые могут исправиться, попав в лоно нормальной, здоровой семьи. Недаром грозный рецидивист Вареный в фильме неизменно зовет жену экспедитора (О.Машная) «мамой» и мгновенно привязывается к ней, как собачонка. Верность этой уже утраченной мифологии с ее вечными ценностями позволяет любые ситуации отечественной жизни, какими бы нелепыми они ни казались, интерпретировать в живом, радостном — да-да, радостном! — ключе.

Мельников поставил фильм веселый, легкий, изящный, очевидно критикующий современный жизненный уклад, но не бьющийся в истерике по поводу вековой невозможности России жить по-людски, а смеющийся над этим.

Все это столь необычно для 1994 года, что я даже не особенно удивлялся стойкому отсутствию каких-либо печатных откликов. Как вдруг в «Дневнике И.» журнала «Столица» обнаружилась недовольная реплика, высказанная некоей Инной Яфиркиной. При ближайшем рассмотрении сия дама, разумеется, оказалась мужчиной. Причем мужчиной молодым, вступившим на стезю киножурналистики недавно, в период Большого Разрушения, когда хорошим кино уже считалось нечто невнятно срежиссированное, с бессвязным сюжетом, непрофессиональными актерами и непременной классической «помойкой в тумане».

Разумеется, лента Мельникова, сделанная в добрых традициях советской «папиной» кинокомедии, должна была его возмутить. Впрочем, слово «возмутить» вряд ли подходит — современные «инны» не возмущаются и не восхищаются, они лишь цедят что-то сквозь зубы, не роняя достоинства. И посему яркое, броское, заводное и, наконец, просто смешное творение Мельникова отмечено в журнальной реплике как «вареное кино».

Фильм Мельникова можно ругать за какие-то ритмические недодержки, за недостаточную, быть может, выверенность актерской игры, за излишне репризный финал. Но назвать фильм «варе-

---

«Последнее дело Вареного»
Автор сценария В.Зайкин. Режиссер В.Мельников. Оператор В.Миронов. Художник А.Васин. Композитор А.Сигле. Звукооператор А.Зверева. Киностудия «Голос» при участии Роскомкино. 1994.

ным» — значит страдать традиционной болезнью новой критики, которая заключается в эффектном использовании красивых и абстрактно удачных эпитетов, не имеющих, по сути дела, никакого отношения к описываемому фильму. Так что маленькая реплика «мадам Яфиркиной» лишь подтвердила и без того очевидную инородность «Последнего дела Вареного» в современном отечественном кинопейзаже. Некоторую надежду, правда, вселили прокатчики, у которых, как известно, нелады со вкусом, которые никак не хотят прокатывать «помойки в тумане» и ежечасно вздыхают по блаженным временам, когда зритель ходил в кинотеатры на советское кино. На Московском международном кинорынке лента Мельникова оказалась в числе рекордсменов по закупкам. Так что, думаю, на просторах нашей Родины это название появится на афишных стендах в большом количестве. И, быть может, в Туле и Тамбове, Новосибирске и Омске, под хихиканье местных снобов, картина возникнет даже на центральных экранах. Только вот беда. Разговоры о повсеместном стремлении народа ходить в кино на отечественные ленты — прекраснодушная забава экс-советских кинематографистов. О том, что народ хочет ходить в кино, можно говорить применительно к Парижу или Берлину, Брюсселю или Нью-Йорку, в Москве — пока что не хочет. Так что 1994 год для «Последнего дела Вареного» — воистину роковой. Этой бы комедии — да в 1984-м появиться!

Или дождаться 2004-го.

Сергей Лаврентьев

Портрет художницы в юности

«Мина Танненбаум» — история двух девочек, запущенная как две стрелы, две судьбы, рассказана для телепередачи парижской кузиной одной из героинь. Рассказана подробно, в духе старомодного письма московской кузины эпохи немассовых коммуникаций в какую-нибудь глушь.

Прозрачная сюжетная схема картины: о «толстом и тонком» (толстой девочке из благополучной мещанской еврейской семьи и — тонкой из бедного дома, где память о желтой звезде неистребима, как родовой рок), о Париже — городе контрастов, о несчастной некрасивой художнице, обреченной на самоубийство, и удачливой буржуазке Этель, о красном и черном (роман Стендаля читает подруга Мины, тренируя, надо полагать, свои замашки парвеню), о дружбе-вражде родившихся одновременно в соседних палатах клиники Ротшильда, но взятых на руки феей счастья и феей Карабосс, — проветрена лирическим воздухом. Сгармонизирована изящным ритмом. Наполнена литературным трепетом взглядов-жестов, телемельканиями Риты Хейуорт, Далиды, майских демонстраций 68-го года и т.п.

Но главное — материя фильма вибрирует на границе копии и оригинала. В прямом и переносном смыслах. Смерть Мины проявляет неповторимость ее судьбы. А судьба — оригинал биографии — отражается в телевизионной копии. Равно как после смерти героини на сделанной ею в детстве копии картины Гейнсборо проступают лица подруг — протагонисток фильма.

«Мина Танненбаум» («Mina Tannenbaum»)
Автор сценария и режиссер Мартина Дюговсон. Оператор Эрик Зауали. Композитор Питер Чейз. Производство: Ima Films, UGC images, Christian Bourgois Production, La Sept Cinema. Франция, 1994.
На Международном кинофестивале в Сочи («Кинотавр»-94) этот фильм получил Гран-при — «Большая жемчужина».

Когда-то казалось, что дебют — значит эпатаж. Попрание нормы. Но правила дебютного хода, как и хорошего тона, склонны к изменениям. Бунтарский, близящийся к излету век вычерпал, кажется, свою страсть к разрывам. К экстравагантному поведению и, соответственно, — к непременному эксперименту. Не технологическому, а тому, который по старинке и уже, видимо, беспочвенно, принято называть «авторским кино».

«Мина Танненбаум» — дебют добротный, как хорошо, по точным лекалам сшитая вещь («пошитая», сказали бы родители Мины) — на все времена. Дебют — на грани общих мест. Дебют, иллюстрирующий — со скромной горделивостью, с уверенными, зрелыми актерскими работами Романы Боринже и Эстер Зильберштейн, в обход провинциальных и художественных комплексов, всем доступные истины. С одной стороны, «от судьбы не уйдешь». С другой — «и брюнетки могут порой чувствовать себя блондинками».

Ставя свой первый фильм, Мартина Дюговсон не пренебрегает обыденной мудростью еще не отмененных пословиц-поговорок. Сталкивает противоположные, удостоверяющие-таки несомненное (подвергающееся постоянным сомнениям) «равновесие природы». С простодушной, но не легковесной смелостью раскручивает фильм, опираясь на психологические клише (а не только эстетические, что теперь намного привычнее). Не тушуется перед возможностью разгадки с самого начала. Не имеет вкуса к муторному процессу — утомляющей нормальную широкую публику «езде в незнаемое».

Конечно, в каждом фильме существуют для пишущего свои критические соблазны. В «Мине Танненбаум» в глухие и веселые годы «борьбы двух культур» можно было бы пропедалировать архетипически свежую, как фольклорные предания, идею об одиночестве художника в современном буржуазном мире. А сейчас — тривиаль-

но непошлую мысль о «смерти Художника» в традиционном понимании, о неактуальном типе сознания художника-изгоя. Остерегаясь обеих справедливых точек зрения, надо бы сказать, что, может быть, недаром портрет неизвестной художницы, «остраненный» в телеверсии, которую Мартина Дюговсон демонстрирует в своем кассовом кино, возвращает тиражированному демократический статус уникального.

«Мина Танненбаум» в миллионный раз свидетельствует о том, что между «Санта-Барбарой» (которую, кстати, в фильме смотрит богатая несчастная мать Мининой подруги) и, например, Гринуэем простирается исхоженная вдоль и поперек, но невытоптанная дорога «фильмов для всех». Узнаваемое пространство стойких расхожих мифов, индивидуального опыта, классических, тянущих на роман или сериал биографий.

Зара Абдуллаева

Печальная участь простодушного Гинзбурга

Фильм «Простодушный» Евгения Гинзбурга, видимо, не мог состояться в принципе, ибо сам жанр отечественного мюзикла ныне прекратил свое существование.

Расцвет его был недолгим — конец 60-х — начало 80-х годов. Тогда, в конце 60-х, на исходе «оттепели», кинематограф начал искать для себя какие-то новые отдушины, новый «кайф». Его повлекло в сторону абсурда («Серая болезнь», «Таинственная стена»), в гротеск («Республика ШКИД», «Город мастеров»), в театрализованную клоунаду («Последний жулик», «Интервенция»)... Из той же парадигмы, из того же родового гнезда вскоре выпорхнули и первые мюзиклы (а скорее, даже некие эстрадные кинооперы) — «Айболит-66», «Спасите утопающего», «Король-олень» — странные, непривычные, резкие и забавные.

Дальше — больше. После «Бременских музыкантов» окончательно сформировалась особая музыкальная культура, в русле которой развивалось творчество лучших отечественных композиторов —от Г.Гладкова вплоть до самого А.Шнитке (вспомните музыку к фильмам «Экипаж», «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», «Сказка странствий»). Стиль этот отражал общее состояние российской культуры 70-х годов, балансировавшей на грани прозы и поэзии, конкретики и метафоричности, массовости и элитарности и создавшей совершенно особое духовное пространство, практически непроницаемое для властей предержащих. Те хоть и угадывали кукиши в кармане, но не могли справиться с целым миром, с целым сознанием, обволакивающим легким флером как бы невсамделишности происходящего.

Тогда, в 70-х, интеллигенция одержала победу, шутя играючи отвоевав у реальности собственное метафизическое пространство, породив свои мифы и свои культурные коды. В духе подобной эстетики, пусть и в различных видах искусства, работали тогда Михалков и Кончаловский, Соловьев и Эфрос, Вознесенский и Рязанов, Искандер и Мережко, Норштейн и Битов. Был и свой лидер — Марк Захаров, чьи мюзиклы стали веянием эпохи, отразив ее дух, ее суть.

... И вдруг все как ветром сдуло. Изменилось сознание кинематографа, изменился духовный космос. Культура перестала быть отдушиной, выбрав путь нервного отражения тяжелого, давящего бытия, в котором все меньше места остается игре.

На этой почве мюзикл развиваться уже не мог. Он потерял все смыслы своего существования в кинопространстве, и потому, наверное, столь жалки были попытки возрождения прежнего великолепия. В киношоу В.Аленикова (на хорошую музыку А.Журбина) «Биндюжник и король», в «фэнтэзи» Р.Василевского «Рок-н-ролл для принцесс» (со слабой, неинтересной музыкой когда-то выдающегося Д.Тухманова) и в спектаклеобразном «Тартюфе» Я.Фрида (с хорошей опять-таки музыкой Г.Гладкова) не было самого главного — ощущения праздника души. Душа вообще исчезла из этих картин, в них напрочь отсутствовала энергия движения, а также элементарная музыкальная драматургия. И потому они производили впечатление заблудившейся во времени «Утренней почты», где эстрадные шлягеры когда-то натужно чередовались со вставными сценками.

В 70-е мюзикл воплощал на экране некий особый мир добра и радости, близкий к миру детства. (Не случайно именно к мюзиклу тяго-

---

«Простодушный»
Авторы сценария К. Рыжов, Е.Гинзбург. Режиссер Е.Гинзбург. Оператор В.Гинзбург. Художник Б.Бланк. Композиторы В.Мягких, В.Давыденко, А.Кролл. Продюсеры А.Михайлов, В.Врачев. Студия 12 А, «Волшебный фонарь». 1994.

тело в те годы отечественное кино для детей; вспомним хотя бы «Про Красную Шапочку» или «Приключения Буратино».)

Но к началу 90-х кинематограф повзрослел неестественно резко, как беспризорник, который гуляет сам по себе меж свалок и закоулков, ругается, плюется и злится не в меру, чтобы насолить старшим. И на этом фоне мюзикл смотрелся пай-мальчиком, которого не берут играть во взрослые, «грязные» игры. С одной стороны, подобное обстоятельство спасло его от «духовного распада», но с другой — обрекло на изоляцию. Он превратился в маленького старичка или карлика. В существо, застывшее в своем развитии. Он оказался не в состоянии отразить жестокий мир вокруг, а потому вечно проигрывал.

В духовном вакууме растворилась даже мелодика прежних лет, музыкальная материя новой эпохи стала другой: в ней появились нотки заведенности, однообразного безумия, послышалось механическое звучание компьютера, жесткий рок начал перевоплощаться в еще более жесткое «техно», на авансцену вышли новые герои — С.Курехин, С.Корнилов, Ю.Ханин, В.Рацкевич. В их минималистских сочинениях доминирует одна тема и один ритм; они пульсируют и бьются в тисках странной безжизненности, застылости, взрывающейся вдруг тревогой, которая никогда не переходит ни в комедию, ни в трагедию. Пришло время цинизма, оберегающего от действительности, но оставляющего человека в тревожном одиночестве, наедине с самим собой.

И вот в этой ситуации Евгений Гинзбург, один из родоначальников отечественного мюзикла, попробовал выступить в роли доброго доктора-реаниматора, попытавшись возродить жанр и доказать, что все осталось на своих местах, что ценности «золотого века» мюзикла сохранились в неизменности по сей день.

Стремясь вернуть минувшее, Гинзбург пригласил уже не одного композитора, как раньше, а трех, ибо половина прежних вдохновенных сочинителей разъехалась по заграницам, а половина безнадежно выдохлась. Три выбранных им новых композитора (В.Давыденко, А.Кролл, В.Мягких) — сами по себе люди способные, и музыка в «Простодушном» вполне приятна на слух, но совершенно не запоминается, ибо на редкость вторична. Авторы, видимо, получили задание написать мелодии, чтоб были не хуже, чем у Гладкова, Рыбникова и Дашкевича. И написали, создав грамотные, добротные римейки и полностью утратив по ходу дела самоценный смысл своей работы.

Но беда еще и в том, что музыку в фильме очень сложно услышать. Гинзбург и раньше был склонен к поэтике шумного, несущегося бурным потоком без пауз и передышек многословного действия (достаточно вспомнить «Рецепт ее молодости» и «Руанскую деву по прозвищу Пышка»), но тут суета и истерика переходят все границы. Персонажи, не успев появиться в кадре, начинают кричать, размахивать руками, заводить остальных, прыгать, скакать и, что самое печальное, — петь. Но за шумом, гамом и балаганом теряется смысл музыкального номера, все зонги становятся похожими один на другой, единая тема не прослеживается, темы персонажей — тоже. За отсутствием музыкальной драматургии теряется и драматургия сюжетная. Куда-то пропадает также необходимый для жанра юмор.

Кажется, всех участников съемочной группы неудержимо тянет назад, в карнавал 70-х. Актеры и играют так же — открыто, ярко, размашисто, эмоционально, не останавливаясь ни на секунду, словно боясь, что в это мгновение могут, не дай Бог, прорваться сегодняшние сомнения, сегодняшняя рефлексия, сегодняшняя растерянность и неприкаянность...

Самое интересное, что дух нового времени Гинзбург интуитивно все-таки чувствует. Не зря он берет сюжет великого циника и хитреца Вольтера, не зря он приводит свою феерию к печальному финалу — героиня, чтобы спасти своего простодушного жениха, отправившегося завоевывать Париж и угодившего там в Бастилию, проходит здесь сквозь ад, где царствуют мелкие гады-чиновники, жертвует своей девичьей честью и наконец, уже, казалось бы, вызволив возлюбленного, поседевшего и утратившего остатки былого простодушия, — выбрасывается из окна — непостижимо зачем. А он, потеряв все, в финале в отчаянии падает на ее бездыханный труп.

Правда, в конце, совсем в духе 70-х, герои поднимаются и выходят через открытые ворота на цветущий луг, распевая что-то вроде «Все побеждает любовь» или «Смотри на этот мир до опьяненья, до восторга!» (как пели в финале «Рецепта ее молодости»).

Трудно сказать, какой финал более неорганичен, — оба хуже. О первом и говорить нечего — актеры «ломают трагедь» на пустом месте. Второй вроде бы возвращает нас в «золотые» 70-е. Но как ни стремился Гинзбург заклясть время, фильм все равно застревает где-то посредине, ни там и ни здесь. В прежних мюзиклах не было этой взвинченности, спешки, тяжеловесности... Актуальные когда-то социальные аллюзии здесь уже не читаются. «Простодушный» — обычный развлекательный фильм, сделанный в духе незамысловатого костюмированного концерта. Однако «оттянуться всласть» зрителю все же мешают проникающие во вторую часть ленты нотки сатиры и сарказма. Чувствуя, что прекраснодушные идеалы былых времен терпят сегодня крах, Гинзбург свою разухабистую комедию пытается по ходу дела превратить в жестокую притчу. Но общий строй ленты, общий ритм, общий тонус остаются прежними — просто фабула вдруг делает неоправданный кульбит, теряя остатки былой органичности.

Так что реанимации жанра не получилось. В своем стремлении оживить его, сыграть в новом мире старую игру по прежним, дорогим сердцу правилам Гинзбург выступил в роли Простодушного, не желающего считаться с реальностью, в которой живет, и, увы, потерпел неудачу.

А.Шпагин

Тепло Родины

Предлагая мне написать эту заметку, редакция, конечно, рисковала: я вряд ли способен сохранить объективность. Два близких мне человека, делавших эту картину, навсегда покинули нас. Имя одного из них, Бориса Галантера, обведено в титрах траурной рамкой. Лео Бакрадзе умер, когда титры были уже изготовлены.

Тут ни убавить, ни прибавить... Боюсь банальностей, но все же скажу: их ленты проверят их жизнь и в какой-то мере донесут до тех, кто «после», — их суть. Для них обоих их сутью была человечность. Излучаемое тепло.

Последний фильм Лео Бакрадзе этим теплом окутан, точнее, пропитан. Борис Галантер успел принять достойное участие лишь на уровне замысла. Дальше не сумел: слёг. Лео «со товарищи» едва ли не четыре года осуществлял фильм, привычно одолевая немыслимые трудности. И то сказать: начинали работу в совсем иное время, чем завершали. Все поменялось и в России, и в Грузии. Увы, не к лучшему, особенно если иметь в виду делание фильмов.

К слову, хочется возразить привычной иронии околокинематографических кругов. Знаете этот тон: «Ах, бедные страдальцы, худо им в Париже!» А ведь худо. Я сейчас не о красотах и валютных суточных. Сегодня, слава Богу, это доступно многим. Я о сжатых сроках, сокращенных по составу группах, скудных сметах, где считаешь гроши на переводчика или транспорт, где каждый из трех вырвавшихся «за бугор» — и швец, и жнец, и на дуде игрец. И изволь сделать все профессионально. А какой из меня, например, звукооператор?

Так что картина рождалась с кровью, хотя был и Париж, были и Лондон, и Мюнхен, и Нью-Йорк. Но покажите мне «бескровную» картину. И не станем продолжать эту тему. «Закроем» и еще одну тему: недостатки фильма. От меня не укрылись ни длинноты, ни некоторая перечислительность в изображении проблем и судеб героев, ни перенаселенность картины — многих персонажей могло бы в ней и не быть. Очевидна служебность некоторых текстовых и монтажных связей, необязательность иных эпизодов или стереотипность других. Но я знаю, как нелегка была задача Лео Бакрадзе и его коллег, прежде всего верных и давних друзей — сценариста Павла Сиркеса, монтажера Ольги Трофимовой. И думаю, что они смогли ее решить.

«Родина и чужбина» (фильм первый). «Чужбина и Родина» (фильм второй)
Авторы сценария Б.Галантер, П.Сиркес. Режиссер Л.Бакрадзе. Операторы Е.Анисимов, Р.Махатадзе, Г.Мякишев. Звукооператоры В.Дорфман, Ю.Зорин. Грузинский государственный киноконцерн, фирма-студия «Горизонт». 1993.

...Грузинская диаспора за рубежом, может быть, и не столь обширна, сколь разнородна. Понятно, что объединить всех покинувших в 1920-м страну деятелей Грузинской республики с бывшими военнопленными Великой Отечественной или сумевшими спастись на Западе от репрессий тридцатых годов можно было — по определению — лишь одной идеей: ностальгией по Родине. Весь вопрос в том, как это сделать.

В картине это сделано благородно и сдержанно. В ней нет расхристанной слезы, агитации, как говорили в старину. Да, на чужбине порой горько. Да, тоска по Родине не оставляет. Да, душа цепляется за родные песни, за родную веру, за «любовь к отеческим гробам». Песня многоголосая и широкая, на праздновании Рождества в бюргерском Мюнхене, становится как бы сгустком этой высокой ностальгии. И снова скажу: сердечно, но мужественно, не слезливо.

Думаю, этой особой интонации фильм обязан не только достоинству и гордости, столь свойственным Лео, но и неоднозначным размышлениям авторов. Размышлениям, которых до сих пор наше игровое кино, скажем так, чуралось.

Ностальгия, говорите вы?.. Но мало кто из героев фильма, особенно молодых, хочет, повинуясь ее зову, вернуться на обретшую независимость родину. Чаще бывать там, знать о ней больше, сохранить и в зарубежье язык, культуру, традиции, ритуалы — непременно. Но возвращаться?.. Да и не в том лишь дело, что голодно, холодно, опасно, — это само собой. А в том, что понятие патриотизма, оказывается, совмещается с пребыванием в иных краях, где сложились modus vivendi, самореализация в профессии и многие другие составляющие жизни. Есть в этой концепции нечто, заставляющее задуматься, нечто более сложное, чем двоичная «арифметика»: остался — уехал.

С этой точки зрения, можно по-иному взглянуть на названия двух серий картины: «Родина и чужбина» — «Чужбина и Родина»... Как, например, решать этот вопрос сыну грузина и немки, родившемуся в Германии?

Еще пример. Трагедия плена или перехода на «ту сторону» во время войны. Рассказывает, например, старый грузин с юмором, как в Крыму, в 42-м, немец из-за скалы манит — мол, бегите сюда, мы огнем прикроем, — и они, четверо, бегут и спасаются. Мне б осудить изменника, да что-то мешает. Знаю его же рассказ, как отсидел едва ли не двенадцать лет ни за что ни про что, а потом послали защищать власть, его посадившую... Не власть, а родину — скажет оппонент. Но родине с «той стороны» обещают независимость от российского, от коммунистического владычества... В том, как все персонажи фильма подчеркивают: я в грузинском легионе служил врачом, я — в канцелярии, и ни разу не выстрелил... — я слышу правду. Может, кто и лукавит.

Но никак не лукавят английский писатель Николай Толстой и его приятель — белоэмигрант князь Леонид Ливен, когда рассказывают в фильме о жертвах Ялты, ялтинских соглашений. Тысячи пленных и перемещенных лиц — и сколько грузин среди них! — в конце войны возвращенных Англией на корабле в Одесский порт. Тут же, в порту, и расстреливали. Под заглушающий выстрелы грохот специально присланной передвижной лесопилки.

Тема плена, смертельной опасности возвращения домой, в новые лагеря звучит в фильме трагично. И кадры сдавшихся в плен красноармейцев обретают единственно возможный контекст: сострадания, вникания в судьбу, в тяжесть навалившегося Выбора.

Стало быть, и не так прост этот фильм, и не сводится он к однозначным выводам. Но как бы ни вилась цепь размышлений, эмоциональный взлет настигает зрителя в моменты единения Человека и Родины. Не знаю точно, но думаю, что это происходит на уровне подсознания — и авторов, и зрителя. Когда Лексо Торадзе, укрывшийся на дне автобуса во время гастролей в Испании и не вернувшийся в СССР, вновь дает концерт в Тбилиси — чувствуешь тот же восторг и счастье, что и рукоплещущий ему зал.

Подлинным же апофеозом фильма становится его поразительный финал. Христофор Киркитадзе, деревенский парень, попал в плен 22 июня 1941 года, на границе. Дал обет: выживу — поставлю колокол в родном селе. Выжил, стал дипломированным германским правоведом, вывел в германские адвокаты двух сыновей. Не стал чванливым при всех своих регалиях и богатстве. Не может забыть погибших на войне друзей.

...Христофор раскачивает колокол. Могучие руки, вдохновенное лицо... Набат гудит над селом, над лесистыми горами. С каждым ударом Христофор провозглашает «гагимарджос»: земле, людям, небесам. И хор голосов повторяет за ним благословение.

В этой почти экстатической сцене сильнее всего запомнился мне один кадр. Вылощенный юноша, в белой рубашке, при галстуке — герр Киркитадзе-младший, респектабельный адвокат не в силах справиться с собой, еле сдерживает рыдания.

Чужбина или Родина?

...Тот колокол звонил и по ушедшим друзьям батоно Христофора. Я не погрешу против истины, если скажу, что он, Христофор, подружился и с Лео Бакрадзе в дни съемок в Мюнхене. Я не погрешу, сказав, что тот колокол звонит и по Лео. Без кликушества любившему свою Родину. Хранившему ее тепло и щедро раздававшему его людям.

В фильмах и в жизни.

Леонид Гуревич

Игра всерьез

Фильм Нодара Манагадзе называется «Прозрение», однако это история о том, как молодой человек играет в слепого. Не из баловства, не ради заработка, а потому, что жизнь слепого старика, за которым он долго наблюдал на улице и в доме, представилась ему жизнью осмысленной, правильной, зрячей.

Таким образом в основе фильма «Прозрение» достаточно грубая притчевая модель: имеющие уши да не слышат, имеющие глаза да не видят. Для того чтобы прозреть, нужно стать слепым, обрести внутреннее зрение. Мораль проста, но она — лишь исходный посыл фильма, главное же в картине — ее визуальность, погружение в реальную жизнь и даже в ее утомительную, вялотекущую натуралистичность.

Молодой человек живет, как мы видим, в богатом доме, причем источники богатства какие-то невыясненные, замутненные. Все в доме добротное, старинное, но не чувствуется здесь течения времени от рода к роду, напротив, ощутим привкус нуворишества, быстрого, жадного, воровского богатства. Да и общение с отцом, к примеру, мимолетно-прагматично — сын просит денег, отец ему отказывает, тогда сын просто незаметно берет их из пачки в комоде.

Комната самого молодого человека примечательна для характеристики персонажа. Это такой постмодерн эпохи гниения. Пестрота и дробность пространства ужасающи. На стенках плакаты, на столиках аквариумы, и в центре комнаты, как в центре Вселенной, — постель героя. Это боль-

---

«Прозрение»
Авторы сценария Н.Манагадзе, С.Рамишвили, Д.Джавахишвили. Режиссер Н.Манагадзе. Оператор В.Пищальников. Художник Г.Лаперадзе. Композитор Г.Чхаидзе. Грузия, 1994.

шая мягкая люлька, подвешенная к потолку мощными цепями и укрытая, как покрывалом, американским национальным флагом. В ней и спит, а главное, валяется наш герой — молодой человек могучего телосложения (мы его часто видим обнаженным по пояс), с виду как бы Шварценеггер, но герой, который ничего не делает и никуда не торопится. Богатырь в спячке.

Молодой наш «Шварценеггер» бессмысленно слоняется по улицам Тбилиси. Свой дом он, судя по всему, не очень жалует, и основное его существование — уличное. Босяцкое. Он курит в кафе, бродит по каким-то затхлым углам, подворовывает. То вытряхивает сумочку знакомой девушки, заставляя ее в это время выйти из машины и посмотреть, не застряло ли колесо, а когда девушка, поскользнувшись, падает в грязь, грубо смеется, как в примитивной комической, сам, впрочем, тут же нарочито вываливаясь в грязи. А то ворует по-крупному — платье в магазине одежды — и дарит другой девушке, но в этом — не жест влюбленного, а жест рэкетира, пахана, который тут же жалеет о своем широком поступке, ибо видит эту девушку в его платье с другим парнем и дерется с этим другим. А для него драться — считай, убивать, ибо уж несметна его физическая силушка.

Герой «Прозрения» приводит на память героя из картины «Жил певчий дрозд» своим сходством и несходством с ним. Он живет так же естественно, но это уже не птица, а, пожалуй, носорог. В нем нет доброты. И его флаг — чужой, заемный, подстилка в люльке у невзрослого и небезопасного ребенка. Однако всё — и оцепенелый, стоячий какой-то, как это ни покажется парадоксальным, ритм фильма, и остекленелый его воздух, и заморочка сознания, и люлька-постель, словно стеклянный гроб уснувшего заколдованного царевича в заколдованном царстве, — указывает на ненастоящую жизнь, невсамделишную, неосмысленную.

Так ее воспринимает и сам герой, несмотря на его нечувствительность, «носорожесть». В мире, где все ходят рядом друг с другом как слепые, словно не видя друг друга, словно насквозь (так, например, снята многолюдная сцена в метро — народу тьма, а мы, как в мертвом царстве), он решает примерить на себя жизнь слепого. Стать слепым для героя — и есть прозрение, обретение простых и внятных ценностей.

В фильме нет никакого видимого символизма. Это бытовая история. Герою просто *понравился* слепой старик. Молодой человек случайно столкнулся с ним на улице и потом долгое время, невидимый, наблюдал за стариком. Он понял, что жизнь слепого старика — красива. Каждая вещь в его небогатом доме знает свое место и имеет свое лицо. А в нем, слепом, нет ничего неряшливого, нескладного. Все, что он делает — режет тонким кружевом лук, пьет чистую воду и ставит стакан на стол, принимает гостей и разговаривает с ними, — все полно достоинства и изящества. Именно его жизнь — нормальна, а жизнь зрячих — отклонение. Нашему герою понравилась эта жизнь, полная достоинства и изящества. Пусть сам он пока еще пустой, пусть все еще примеряет к себе чужое, как только что — американский флаг, но выбор обнадеживает, может быть, так вылепится со временем и собственное лицо.

Фильм Нодара Манагадзе «Прозрение» сочетает в себе и жесткость грузинских фильмов последних лет, и вечную надежду на тепло человеческих рук — вопреки всему.

Молодой «Шварценеггер» идет по Тбилиси в темных очках, постукивая палочкой по мостовой. Его сбивает девушка, стесняясь, извиняется. И он говорит еще по-босяцки грубо, но уже стараясь подражать деликатной интонации старика: «Куда вы все спешите?»

Действительно, зачем спешить, если не знаешь, куда ведет дорога? Для молодого мужчины это пока еще игра. Она не до полной гибели, но всерьез.

Л.Донец

Перетерпим?

Старух было много. Стариков было мало.
То, что гнуло старух, стариков ломало.
Борис Слуцкий

С трудом выхожу из-под непосредственного тяжкого воздействия этих портретов, монологов, пейзажей и проходов, каким-то уголком сознания стараюсь удержать «жанровую трезвость». То есть помню, что при всей «подсмотренной подлинности» — это все-таки не жизнь «как таковая», а документальный кинообраз, который Владимир Ярмошенко выстраивает продуманно и точно. Помню даже такую хитрую часть своей задачи, как осознание чисто кинематографической структуры образа, в отличие от структуры телевизионной, — современная кинодокументалистика, работающая в безгранично разросшемся «телеполе», как правило, в этом поле вязнет, оградить свой участок не умеет и практически

«Звонок из России»
Автор сценария В.Ярмошенко при участии И.Кисуры. Режиссер-оператор В.Ярмошенко. Звукооператор А.Медведев. Свердловская киностудия, творческое объединение «Надежда». 1994.

сливается с телерепортажем.

Однако если ТВ — это репортаж о реальности, то кинодокументалистика — образ реальности. Грань подвижна. Может быть, в телевидении более существенно чувство «адреса».

Словно дразня «противника», авторы фильма «Звонок из России» дают адрес с почтовой точностью: город... улица... дом... квартира.

Хотя вместо города — брошенный, полуразвалившийся поселок в межгорье, на берегу крутящейся, прыгающей речки. Вместо улицы — несколько покосившихся халуп среди каменных завалов и диких зарослей. Номер дома красуется на калитке при рухнувщем заборе, а номер квартиры — на двери, за которой, кажется, давно никто не живет.

Но живут. Живут старухи, крепкие, спокойные, отрешенно-решительные. Живут собаки и кошки, кормящиеся от сердобольности старух. Больше, кажется, никого вокруг. Безмолвие.

Ясная и спокойная красота пейзажей что-то предвещает. Крутится и прыгает река. Буйная зелень постепенно затягивает развалины и свалки. Время от времени с гор катятся камни, добивая последние строения и заваливая огороды.

Что там, в горах? Взрывы, обвалы? Старухи говорят об этом как-то загадочно, вроде того, что гора сердится, с ума сходит. Вряд ли тут докопаться до истины — всё обиняками. И вдруг осеняет: это ж государственная тайна! Это урановые рудники, заложенные когда-то в самом сердце киргизских гор. Теперь брошенные. Или выработанные.

— Боитесь радиации?

— Нет. Что Бог даст, то перетерпим.

Полное спокойствие.

Абсолютное отсутствие реакции на кинооператора. Бог дал киношников — и ладно. Это как дождь. Или камнепад. Перетерпим.

Дети этих старух давно разъехались. Да и понятно: «Молодым здесь делать нечего». Одна пара, впрочем, застряла. Русская молодуха и мужик-немец, чьих родителей занесло сюда с Поволжья военными ветрами, — сам-то уж тут вырос. От здешних неотличим. Но — «немец». И мальчишка, их сын, крутящийся рядом, — тоже «немец»: по паспорту.

— Уехать в Германию? Так ведь и Германия не резиновая. Надо и там знать, как устроиться. Свекровь, мать вон его (*кивок в сторону мужа*) поехала. Как осмотрится, напишет. Может, и поедем.

Это — «немцы». «Русским» туда ехать нечего. Впрочем, они, может, и не «русские». Белорусы, украинцы. Неважно. Когда в первые послевоенные годы их сюда вербовали — национальность не спрашивали. Интернационал. Молодые крепкие мужики и бабы (больше бабы) ехали сюда ковать ядерный щит державы. Сковали.

Мужики поумирали. Старухи остались. Держатся. Медленно ходят по крутым каменным тропам. До телефонной станции и обратно.

— Мама, ты меня слышишь? Как здоровье?!

— Да по-всякому...

— А брат звонит?

— Звонит.

— Он тебя не собирается забрать?..

Связь рвется. Бабка сидит, положив на казенный стол коричневые руки. Ждет связи. Не дождавшись, уходит.

Дочь зовет ее, посылая в воздух сиротские крики по восстановленной линии.

Чистый «кинообраз» в финале документальной ленты. Ковыляющая среди скал фигурка и прыгающая среди скал речка.

Ужас оставленности, выработанности.

И ведь вроде бы ничего обнаженно ужасного, к чему притерпелись мы по телерепортажам из «горячих точек». Ни автоматных очередей, ни выложенных рядами трупов. И двери целы, не сожжены на обогрев, как в Карабахе. И муки купить можно, и хлеб испечь, и даже голос дочери из России услышать. Если связь будет.

Тишина в горах.

Мусульманская молитва едва доносится через ущелье: киргизы приехали. Отмаливают свою земЛю у Аллаха.

Что будет здесь, когда камнями завалит, водой смоет, зарослями покроет остатки этих шахт, бараков, поселков — этих «улиц», «домов» и «квартир»?

Сейчас еще можно различить под ржавыми железками и истлевшим хламом врезанную в камень дату: «1951». Гордое начало стройки. Взлет победившей империи.

Мы — при конце.

Империя разбросала по окраинам форпосты и съежилась. По окраинам доживают свой век люди, когда-то положившие силы, молодость, надежду — в основание державы. Той державы нет. Осколки есть.

Фильм В.Ярмошенко и И.Кисуры «Звонок из России» снят на Свердловской киностудии в творческом объединении «Надежда».

Я не знаю, как помочь этим старухам. Держава в прежнем облике не восстановится: смысл того, что с ними произошло, остается во тьме. Есть только надежда. На что? На внутренние силы, которые держат человека независимо от внешних стимулов. Здесь я вижу смысл этого пронзительного фильма.

«Что Бог даст, то перетерпим».

Л.Аннинский

Вся «оскаровская» рать

Лучшие актеры во второплановых ролях

За 1936 год — Уолтер Бреннан, «Придите и получите» (Come and Get It).
Номинанты — Миша Ауэр, «Мой Годфри» (My Man Godfrey); Стюарт Эрвин, «Футбольный парад» (Pigskin Parade); Бэзил Рэтбоун, «Ромео и Джульетта» (Romeo and Juliet); Аким Тамиров, «Генерал умер на рассвете» (The General Died at Dawn).

За 1937 год — Джозеф Шилдкраут, «Жизнь Эмиля Золя» (The Life of Emile Zola).
Номинанты — Ралф Беллами, «Ужасная правда» (The Awful Truth); Томас Митчелл, «Ураган» (The Hurricane); Х.Б.Уорнер, «Потерянный горизонт» (Lost Horizon); Роланд Янг, «Топпер» (Topper).

За 1938 год — Уолтер Бреннан, «Кентукки» (Kentucky).
Номинанты — Джон Гарфилд, «Четыре дочери» (Four Daughters); Джин Локхарт, «Алжир» (Algiers); Роберт Морли, «Мария Антуанетта» (Marie Antoinette); Бэзил Рэтбоун, «Если бы я был королем» (If I Were King).

За 1939 год — Томас Митчелл, «Унесенные ветром» (Gone with the Wind).
Номинанты — Дж.Брайан Ахерн, «Хуарес» (Juarez); Хэри Кэри и Клод Рейнс, «Мистер Смит едет в Вашингтон» (Mr. Smith Goes to Washington); Брайан Донлеви, «Красавчик Жест» (Beau Geste).

За 1940 год — Уолтер Бреннан, «Человек с Запада» (The Westerner).
Номинанты — Альберт Бассерман, «Иностранный корреспондент» (Foreign Correspondent); Уильям Гэрген, «Они знали, что хотели» (They Knew What They Wanted); Джек Оуки, «Великий диктатор» (The Great Dictator); Джеймс Стивенсон, «Письмо» (The Letter).

За 1941 год — Доналд Крисп, «Как зелена была моя долина» (How Green Was My Valley).
Номинанты — Уолтер Бреннан, «Сержант Йорк» (Sergeant York); Чарлз Коберн, «Дьявол и мисс Джонс» (The Devil and Miss Jones); Джеймс Глизон, «Вот и мистер Джордан» (Here Comes Mr. Jordan); Сидни Грин, «Мальтийский сокол» (The Maltese Falcon).

За 1942 год — Вэн Хефлин, «Джонни Нетерпеливый» (Johnny Eager).
Номинанты — Уильям Бендикс, «Остров в кильватере» (Wake Island); Уолтер Хьюстон, «Янки Дудль денди» (Yankee Doodle Dandy); Фрэнк Морган, «Тортилья Флэт» (Tortilla Flat); Хенри Трейверс, «Миссис Минивер» (Mrs. Miniver).

За 1943 год — Чарлз Коберн, «В тесноте да не в обиде» (The More the Merrier).
Номинанты — Чарлз Бикфорд, «Песнь о Бернадетт» (The Song of Bernadette); Дж.Кэррол Нейш, «Сахара» (Sahara); Клод Рейнс, «Касабланка» (Casablanca); Аким Тамиров, «По ком звонит колокол» (For Whom the Bell Tolls).

За 1944 год — Бэрри Фитцджеральд, «Иду своим путем» (Going My Way).
Номинанты — Хьюм Кронин, «Седьмой крест» (The Seventh Cross); Клод Рейнс, «Мистер Скеффингтон» (Mr. Skeffington); Клифтон Уэбб, «Лора» (Laura); Монти Вулли, «С тех пор как ты ушел» (Since You Went Away).

За 1945 год — Джеймс Данн, «Дерево растет в Бруклине» (A Tree Grows in Brooklyn).
Номинанты — Михаил Чехов, «Завороженный» (Spellbound); Джон Далл, «Молодо-зелено» (The Corn Is Green); Роберт Митчум, «История рядового Джо» (The Story of G.I. Joe); Дж.Кэррол Нейш, «Медаль для Бенни» (A Medal for Benny).

За 1946 год — Хэролд Рассел, «Лучшие годы нашей жизни» (The Best Years of Our Lives).
Номинанты — Чарлз Коберн, «Юные годы» (The Green Years); Уильям Димарест, «История Джолсона» (The Jolson Story); Клод Рейнс, «Дурная слава» (Notorious); Клифтон Уэбб, «Лезвие бритвы» (The Razor's Edge).

За 1947 год — Эдмунд Гуэнн, «Чудо на 34-й улице» (Miracle on 34th Street).
Номинанты — Чарлз Бикфорд, «Дочь фермера» (The Farmer's Daughter); Томас Гомес, «Скачи на розовом коне» (Ride the Pink Horse); Роберт Райан, «Перекрестный огонь» (Crossfire); Ричард Уидмарк, «Поцелуй смерти» (Kiss of Death).

За 1948 год — Уолтер Хьюстон, «Сокровище Сьерра Мадре» (The Treasure of the Sierra Madre).
Номинанты — Чарлз Бикфорд, «Джонни Белинда» (Johnny Belinda); Хосе Феррер, «Жанна Д'Арк» (Joan of Arc); Оскар Гомолка, «Я помню, мама» (I Remember Mama); Сесил Келлауэй, «Ирландская удача» (The Luck of the Irish).

За 1949 год — Дин Джэггер, «Прямо над головой» (Twelve O'Clock High).
Номинанты — Джон Айрленд, «Вся королевская рать» (All the King's Men); Артур Кеннеди, «Чемпион» (Champion); Ралф Ричардсон, «Наследница» (The Heiress); Джеймс Уитмор, «Поле боя» (Battleground).

За 1950 год — Джордж Сэндерс, «Все о Еве» (All about Eve).
Номинанты — Джеф Чэндлер, «Сломанная стрела» (Broken Arrow); Эдмунд Гуэнн, «Мистер 880» (Mister 880); Сэм Джэффи, «Асфальтовые джунгли» (The Asphalt Jungle); Эрих фон Штрогейм, «Сансет бульвар» (Sunset Boulevard).

За 1951 год — Карл Молден, «Трамвай «Желание» (A Streetcar Named Desire).
Номинанты — Лео Генн и Питер Устинов, «Камо грядеши» (Quo vadis); Кевин Маккарти, «Смерть коммивояжера» (Death of a Salesman); Гиг Янг, «Наполни чашу» (Come Fill the Cup).

За 1952 год — Энтони Куин, «Вива, Сапата!» (Viva Zapata!).
Номинанты — Ричард Бертон, «Моя кузина Рейчел» (My Cousin Rachel), Великобритания,; Артур Ханникатт, «Большое небо» (The Big Sky); Виктор Маклаглен, «Тихий человек» (The Quiet Man); Джек Пэленс, «Внезапный страх» (Sudden Fear).

За 1953 год — Фрэнк Синатра, «Отныне и во веки веков» (From Here to Eternity).

За 1954 год — Эдмонд О'Брайен, «Босоногая графиня» (The Barefoot Contessa).
Номинанты — Ли Дж.Кобб, Карл Молден и Род Стайгер, «В порту» (On the Waterfront); Том Талли, «Мятеж на «Кейне» (The Caine Mutiny).

За 1955 год — Джек Леммон, «Мистер Робертс» (Mister Roberts).
Номинанты — Артур Кеннеди, «Процесс» (Trial); Джо Мантелл, «Марти» (Marty); Сол Минео, «Бунтовщик без причины» (Rebel without a Cause); Артур О'Коннелл, «Пикник» (Picnic).

За 1956 год — Энтони Куин, «Жажда жизни» (Lust for Life).
Номинанты — Дон Марри, «Автобусная остановка» (Bus Stop); Энтони Перкинс, «Дружеское увещевание» (Friendly Persuasion); Микки Руни, «Смелые и отважные» (The Bold and the Brave); Роберт Стэк, «Обо всем расскажет ветер» (Written on the Wind).

За 1957 год — Ред Баттон, «Сайонара» (Sayonara).
Номинанты — Витторио Де Сика, «Прощай, оружие» (A Farewell to Arms); Сессю Хаякава, «Мост через реку Квай» (The Bridge on the River Kwai), Великобритания; Артур Кеннеди и Расс Тэмблин, «Пейтон Плейс» (Peyton Place).

За 1958 год — Берл Айвс, «Большой край» (The Big Country).
Номинанты — Теодор Байкел, «Не склонившие головы» («Скованные одной цепью», The Defiant Ones); Ли Дж.Кобб, «Братья Карамазовы» (The Brothers Karamazov); Артур Кеннеди, «Как поток» (Some Came Running); Гиг Янг, «Любимец преподавательницы» (Teacher's Pet).

За 1959 год — Хью Гриффит, «Бен Гур» (Ben Hur).
Номинанты — Артур О'Коннелл и Джордж К.Скотт, «Анатомия убийства» (Anatomy of a Murder); Роберт Вон, «Юные филадельфийцы» (Young Philadelphians); Эд Уинн, «Дневник Анны Франк» (The Diary of Anne Frank).

За 1960 год — Питер Устинов, «Спартак» (Spartacus).
Номинанты — Джек Крашен, «Квартира» (The Apartment); Сол Минео, «Исход» (Exodus); Чилл Уиллс, «Аламо» (The Alamo); Питер Фолк, «Корпорация «Убийство» (Murder, Inc).

За 1961 год — Джордж Шакирис, «Вестсайдская история» (West Side Story).
Номинанты — Монтгомери Клифт, «Нюрнбергский процесс» (Judgment at Nuremberg); Питер Фолк, «Карман, полный чудес» (Pocketful of Miracles); Джекки Глизон и Джордж К.Скотт, «Мошенник» (The Hustler).

За 1962 год — Эд Бегли, «Сладкоголосая птица юности» (Sweet Bird of Youth).
Номинанты — Виктор Буоно, «Что случилось с Бэби Джейн?» (What Ever Happened to Baby Jane?); Телли Савалас, «Любитель птиц из Алькатраса» (Birdman of Alcatraz); Омар Шариф, «Лоренс Аравийский» (Lawrence of Arabia), Великобритания; Теренс Стэмп, «Билли Бадд» (Billy Budd), Великобритания.

За 1963 год — Мелвин Дуглас, «Хад» (Hud).
Номинанты — Ник Эдамс, «Сумерки чести» (Twilight of Honor); Бобби Дэрин, «Капитан Ньюмен, военно-санитарная служба» (Captain Newman, M.D.); Хью Гриффит, «Том Джонс» (Tom Jones), Великобритания; Джон Хьюстон, «Кардинал» (The Cardinal).

За 1964 год — Питер Устинов, «Топкапи» (Topkapi).
Номинанты — Джон Гилгуд, «Беккет» (Becket); Стенли Холлоуэй, «Моя прекрасная леди» (My Fair Lady); Эдмонд О'Брайен, «Семь дней в мае» (Seven Days in May); Ли Трейси, «Самый достойный» (The Best Man).

За 1965 год — Мартин Болсам, «Тысяча клоунов» (A Thousand Clowns).
Номинанты — Иэн Бэннен, «Полет «Феникса» (Flight of the Phoenix); Том Кортни, «Доктор Живаго» (Doctor Zhivago); Майкл Данн, «Корабль глупцов» (Ship of Fools); Фрэнк Финлей, «Отелло» (Othello).

За 1966 год — Уолтер Мэттау, «Печенье с предсказанием» (The Fortune Cookie).
Номинанты — Мако, «Рядовые с Сан-Пабло» («Песчаная галька», The Sand Pebbles); Джеймс Мейсон, «Девушка Джорджи» (Georgy Girl), Великобритания; Джордж Сигал, «Кто боится Вирджинии Вулф?» (Who's Afraid of Virginia Woolf?); Роберт Шо, «Человек на все времена» (A Man for All Seasons), Великобритания.

За 1967 год — Джордж Кеннеди, «Хладнокровный Люк» (Cool Hand Luke).
Номинанты — Джон Кассаветес, «Грязная дюжина» (The Dirty Dozen); Джин Хэкмен и Майкл Дж.Поллард, «Бонни и Клайд» (Bonnie and Clyde); Сесил Келлауэй, «Угадай, кто придет к обеду» (Guess Who's Coming to Dinner?).

За 1968 год — Джек Альбертсон, «Все из-за роз» (The Subject Was Roses).
Номинанты — Сеймур Кэссел, «Лица» (Faces): Дэниел Мэсси, «Звезда!» (Star!); Джек Уайлд, «Оливер!» (Oliver!), Великобритания; Джин Уайлдер, «Продюсеры» (The Producers).

За 1969 год — Гиг Янг, «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» (They Shoot Horses, Don't They?).
Номинанты — Руперт Кросс, «Похитители» (The Reivers); Эллиот Гулд, «Боб и Кэрол и Тед и Элис» (Bob & Carol & Ted & Alice); Джек Николсон, «Беспечный ездок» (Easy Rider); Энтони Куйэл, «Анна тысячи дней» (Anne of Thousand Days), Великобритания.

За 1970 год — Джон Миллс, «Дочь Райана» (Ryan's Daughter), Великобритания.
Номинанты — Ричард Кастеллано, «Любовники и другие незнакомцы» (Lovers and Other Strangers); Вождь Дэн Джордж, «Маленький Большой человек» (Little Big Man); Джин Хэкмен, «Я никогда не пел для моего отца» (I Never Sang for My Father); Джон Марли, «История любви» (Love Story).

За 1971 год — Бен Джонсон, «Последний киносеанс» (The Last Picture Show).
Номинанты — Джеф Бриджес, «Последний киносеанс» (The Last Picture Show); Леонард Фрей, «Скрипач на крыше» (Fiddler on the Roof); Ричард Джэкел, «Иногда великое понятие» (Sometimes a Great Notion); Рой Шайдер, «Французский связной» (The French Connection).

За 1972 год — Джоэл Грей, «Кабаре» (Cabaret).
Номинанты — Эдди Альберт, «Разбивающий сердца» (The Heartbreak Kid); Джеймс Каан, Роберт Дювалл и Аль Пачино, «Крестный отец» (The Godfather).

За 1973 год — Джон Хаузмен, «Игра в догонялки» (The Paper Chase).
Номинанты — Винсент Гарденна, «Бей в барабаны медленно» (Bang the Drum Slowly); Джек Гилфорд, «Спасите тигра» (Save the Tiger); Джейсон Миллер, «Изгоняющий дьявола» (The Exorcist); Рэнди Куэйд, «Последний наряд» (The Last Detail).

За 1974 год — Роберт Де Ниро, «Крестный отец, часть II» (The Godfather, Part II).
Номинанты — Фред Астер, «Ад в поднебесье» (The Towering Inferno); Джеф Бриджес, «Громила и Попрыгунчик» (Thunderbolt and Lightfoot); Майкл В.Гаццо и Ли Страсберг, «Крестный отец, часть II» (The Godfather, Part II).

За 1975 год — Джордж Бернс, «Веселые ребята» (The Sunshine Boys).
Номинанты — Брэд Дуриф, «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» (One Flew over the Cuckoo's Nest); Берджес Мередит, «День Саранчи» (The Day of the Locust); Крис Сэрендон, «Жарким днем после обеда» (Dog Day Afternoon); Джек Уорден, «Шампунь» (Shampoo).

За 1976 год — Джейсон Робардс, «Вся президентская рать» (All the President's Men).
Номинанты — Нед Битти, «Телесеть» (Network); Берджес Мередит и Берт Янг, «Рокки» (Rocky); Лоренс Оливье, «Марафонец» (Marathon Man).

За 1977 год — Джейсон Робардс, «Джулия» (Julia).
Номинанты — Михаил Барышников, «Поворотный пункт» (The Turning Point); Питер Ферт, «Эквус» (Equus), Великобритания; Алек Гиннес, «Звездные войны» (Star Wars); Максимилиан Шелл, «Джулия» (Julia).

За 1978 год — Кристофер Уокен, «Охотник на оленей» (The Deer Hunter).
Номинанты — Брюс Дерн, «Возвращение домой» (Coming Home); Ричард Фарнсуорт, «Приближается всадник» (Comes a Horseman); Джон Херт, «Полуночный экспресс» (Midnight Express), Великобритания-США; Джек Уорден, «Небеса могут подождать» (Heaven Can Wait).

За 1979 год — Мелвин Дуглас, «Будучи там» (Being There).
Номинанты — Роберт Дювалл, «Апокалипсис сегодня» (Apocalypse Now); Фредерик Форрест, «Роза» (The Rose); Джастин Хенри, «Крамер против Крамера» (Kramer vs. Kramer); Микки Руни, «Вороной» (The Black Stallion).

За 1980 год — Джадд Херш, «Обыкновенные люди» (Ordinary People).
Номинанты — Тимоти Хаттон, «Обыкновенные люди» (Ordinary People); Майкл О'Киф, «Великий Сантини» (The Great Santini); Джо Пеши, «Разъяренный бык» (Raging Bull); Джейсон Робардс, «Мелвин и Хауард» (Melvin and Howard).

За 1981 год — Джон Гилгуд, «Артур» (Arthur).
Номинанты — Джеймс Коко, «Только когда я смеюсь» (Only When I Laugh); Иэн Холм, «Огненные колесницы» (Chariots of Fire), Великобритания; Джек Николсон, «Красные» (Reds); Хауард Э.Роллинс-младший, «Рэгтайм» (Ragtime).

За 1982 год — Луис Госсет-младший, «Офицер и джентльмен» (An Officer and a Gentleman).
Номинанты — Чарлз Дернинг, «Самый приятный бордель в Техасе» (The Best Little Whorehouse in Texas); Джон Литгоу, «Мир по Гарпу» (The World According to Garp); Джеймс Мейсон, «Вердикт» (The Verdict); Роберт Престон, «Виктор/Виктория» (Victor/Victoria).

За 1983 год — Джек Николсон, «Слова нежности» (Terms of Endearment).
Номинанты — Чарлз Дернинг, «Быть или не быть» (To Be Or Not to Be); Джон Литгоу, «Слова нежности» (Terms of Endearment); Сэм Шепард, «Ребята что надо!» (The Right Stuff); Рип Торн, «Кросс Крик» (Cross Creek).

За 1984 год — Хенг С.Нгор, «Поля смерти» (The Killing Fields), Великобритания.
Номинанты — Адолф Сезар, «Армейская история» (A Soldier's Story); Джон Малкович, «Место в сердце» (Places in the Heart); Нориюки «Пэт» Морита, «Парень-каратист» (The Karate Kid); Ралф Ричардсон, «Грейстоук: Легенда о Тарзане, повелителе обезьян» (Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes), Великобритания.

За 1985 год — Дон Амиче, «Кокон» (Cocoon).
Номинанты — Клаус Мария Брандауэр, «Из Африки» (Out of Africa); Уильям Хикки, «Честь семьи Прицци» (Prizzi's Honor); Роберт Лоджа, «Зазубренное лезвие» (Jagged Edge); Эрик Робертс, «Поезд беглецов» (Runaway Train).

За 1986 год — Майкл Кейн, «Ханна и ее сестры» (Hannah and Her Sisters).
Номинанты — Том Береджер и Уиллем Дефоу, «Взвод» (Platoon); Денхолм Эллиот, «Комната с видом» (A Room with a View), Великобритания-США; Деннис Хоппер, «Команда из штата Индиана» (Hoosiers).

За 1987 год — Шон Коннери, «Неприкасаемые» (The Untouchables).
Номинанты — Альберт Брукс, «Теленовости» (Broadcast News); Морган Фримен, «Уличный ловкач» (Street Smart); Винсент Гарденна, «Очарованные луной» (Moonstruck); Дензел Вашингтон, «Клич свободы» (Cry Freedom), Великобритания.

За 1988 год — Кевин Клайн, «Рыбка по имени Ванда» (A Fish Called Wanda), Великобритания.
Номинанты — Алек Гиннес, «Крошка Доррит» (Little Dorrit), Великобритания; Мартин Ландау, «Такер: Человек и его мечта» (Tucker: The Man and His Dream); Ривер Феникс, «На холостом ходу» (Running on Empty); Дин Стокуэлл, «Замужем за мафией» (Married to the Mob).

За 1989 год — Дензел Вашингтон, «Доблесть» (Glory).
Номинанты — Дэнни Айелло, «Делай, как надо» (Do the Right Thing); Дэн Эйкройд, «Шофер мисс Дейзи» (Driving Miss Daisy); Марлон Брандо, «Сухой белый сезон» (A Dry White Season); Мартин Ландау, «Преступления и проступки» (Crimes and Misdemeanors).

За 1990 год — Джо Пеши, «Хорошие ребята» (Goodfellas).
Номинанты — Брюс Дейвисон, «Давний приятель» (Longtime Companion); Энди Гарсиа, «Крестный отец, часть III» (The Godfather, Part III); Грэм Грин, «Танцы с волками» (Dances with Wolves); Аль Пачино, «Дик Трейси» (Dick Tracy).

За 1991 год — Джек Пэленс, «Городские пижоны» (City Slickers).
Номинанты — Бен Кингсли и Харви Кайтел, «Багси» (Bugsy); Майкл Лернер, «Бартон Финк» (Barton Fink); Томми Ли Джонс, «Дж.Ф.К.» («Джон Ф. Кеннеди — Выстрелы в Далласе», JFK).

За 1992 год — Джин Хэкмен, «Непрощенный» (Unforgiven).
Номинанты — Аль Пачино, «Гленгэрри Глен Росс» («Американцы», Glengarry Glen Ross); Джей Дэвидсон, «Возмутительная игра» (Crying Game), Великобритания; Джек Николсон, «Несколько хороших парней» (A Few Good Men); Дэвид Пеймер, «Мистер Субботний вечер» (Mr. Saturday Night).

За 1993 год — Томми Ли Джонс, «Беглец» (The Fugitive).
Номинанты — Леонардо Ди Каприо, «Что гложет Гилберта Грейпа» (What's Eating Gilbert Grape); Ралф Файэнс, «Список Шиндлера» (Schindler's List); Джон Малкович, «На линии огня» (In the Line of Fire); Пит Постлетуэйт, «Во имя Отца» (In the Name of the Father), Великобритания-Ирландия-США.

Сергей Кудрявцев

SUMMARY

PRO ET CONTRA

Alla Gerber — Stanislav Govorukhin. Russia that we choose. Movie-people and professional politicians, opposite-oriented members of the State Council (Duma) discuss the near past and future of Russia.

IK PREMIERE

A set of stuff on the latest much talked-about film by Andron Mikhalkov-Konchalovsky RYABA, MY HEN, sequel of a well-known picture ASYA KLYACHINA, WHO LOVED BUT DIDN'T GET MARRIED (1964): Yuri Bogomolov and Evgeny Margolit's contrast opinioned reviews; scraps of the director's press-conference.

IK RATING

Movie-land cream on the problem of nationalities.
Victoria Dubitskaya. Russian movie-makers vs western postmodernism. A draw.
Exclusive sociological analysis of the up-to-date opinions on one of the keenest problem within the ex-USSR.

ANALYSES AND REFLECTIONS

Natalya Sirivlya. Three canticles for Motherland.
Review of three documentaries about pre-revolutionary Russia: RUSSIA WE LOST by Stanislav Govorukhin, ISLAND OF THE DEAD by Oleg Kovalov and ELEGY FROM RUSSIA by Alexandre Sokurov through historiosophical approach.
Sergei Trimbach. No Traces at all.
A noted Ukranian film critic on the present-day cinema in the Ukraine.
Ludmila Donets. Russian Field.
Review of Yury Shiller's documentary RUSSIA WON'T FORGET.
Neya Zorkaya. Cinema in the emergency zone.
An article about Georgian cinema.

FESTIVALS

Elena Stishova. Many those called, a few those chosen.
Notes on the international Festival in Sochi.

ASPECT

Vadim Tsaryov. It, she, he. Mixing genders and twilight of culture.
A philosopher delves into the peculiarities of sex comprehension in Russian culture.

PORTRAITS

Lilia Mamatova. Truth at the artist's home.
Portrait of the late Georgian film director Tengiz Abuladze.

IK INTERVIEW

Sergei Trimbach. Bogdan Stupka, man of genius.
A famous Ukranian stage and movie actor's interview.
Svetlana Aleksievich.Revolt against reality.
Conversation with a Belorussian writer on the tragic world-look developing in the post-Soviet epoch.
Alexandre Rekhviashvili. Arkheological Sketches.
A noted Georgian movie-maker is interviewed about his latest documentary IN THE TRIANGULAR CIRCLE, devoted to the Jewish community in Georgia bound for Izrael.

ASPECT

James Clifford. The pure products go crazy.
A fragment from an American anthropologist's book ushering in a series of publications on contemporary culture studies.

PERSONALIA — Chingiz Aitmatov.

An interview of one of the most popular Soviet writer, a piece from his newest novel, and two critical essays estimating his literary career.

DISCUSSIONS

After the realm
Round table talk of the leading movie-makers from all the republics of the former USSR, dealing with the tense conditions of existence under the market rule.

THEORY. HISTORY

Efim Levin. A short course in the history of Rusfilm stds.
A well-known film-historian tells of circumstances of struggle against cosmopolitism which poured down into an attempt at organizing of Rusfilm studios.

IK. SELECTED PROSE

Simone Signoret.
La nostalgie n'est plus ce que'lle etait.
Next instalment.

HOLLYWOOD CHRONICLE

Charles Bukovski. Hollywood.
A novel by the late American writer.

NON-STOP.

Brief reviews of the films: IT WAS SNOWING IN THE MORNING (dir. Sergei Vinokurov, Russia), HAMLET (dir. Natalya Orlova, Russia — Great Britain), LAST CASE OF VARYONY (dir. Vitaly Melnikov,Russia), MINA TANNENBAUM (dir. Martine Dugovson, France), CANDID (dir. Evgeny Ginsburg, Russia), MOTHELAND AND ALIEN LAND (sec. part, dir.Leo Bakradze, Georgia), CLEARANCE (dir. Nodar Managadze, Georgia), A CALL FROM RUSSIA (dir. and cameraman Vladimir Yarmoshenko, Russia).

IK DOSSIER.

All the Oskar men. Winners and nominants for the best supporting role. Full list.

ВСЕСОЮЗНАЯ
Орд. «ЗНАК ПОЧЕТА»
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1995 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ
ЭКЗЕМПЛЯР

Delta Air Lines
Is Proud to Support
The Work
Of "Iskusstvo Kino"

DELTA AIR LINES

YOU'LL LOVE THE WAY WE FLY℠

Delta Air Lines
гордится
сотрудничеством
с журналом
"Искусство кино"

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В ближайших номерах: проблемы криминального сознания; «новые русские» как феномен культуры; статьи Ю.Лейдермана, Е.Деготь, Б.Хазанова, Л.Ионина, Ю.Богомолова, М.Туровской, Б.Гройса, М.Трофименкова.

В рубрике **«Премьера «ИК»** — статьи о фильмах: «Список Шиндлера», «Тихие страницы», «Утомленные солнцем», Трилогия К.Кесьлёвского.

В рубрике **«Интервью «ИК»**:
Владимир Войнович — антифашизм сегодня.

В рубрике **«Персоналии»**:
Л.Рифеншталь, К.Тарантино.

В рубрике **«Мемуары и публикации»**:
Илья Кабаков. Диалоги на коммунальной кухне.
Г.Кунцев о Параджанове.

В рубрике **«Штудии»**:
Фрагменты из книги М.Фуко «Надзирать и наказывать».

В рубрике **«Голливудские хроники»**:
Чарлз Буковски. Голливуд.

В рубрике **«ИК». Избранная проза»**:
Симона Синьоре. Ностальгия теперь не та.
Ежи Косинский. Раскрашенная птица.

В рубрике **«Фестивали»**:
Канн-94.

В рубрике **«Фильм в журнале»**:
Фриц Ланг. «М».
Франсуа Трюффо. Нежная кожа.
Жан Ренуар. Великая иллюзия.
Пьер Паоло Пазолини. Евангелие от Матфея.

В рубрике **«Сценарии»**:
Э.Лындина, А.Хван. Вуаль.

Уважаемые читатели!

Оформить подписку на наш журнал на 1-е полугодие 1995 года вы можете в любом почтовом отделении по каталогу «Роспечати».

Наш индекс: 70402

Цена без доставки:
2100 руб. (1 месяц)
6300 руб. (3 месяца)
12600 руб.(6 месяцев)

9 94